TRADICIÓN Y EXPERIMENTACIÓN PLÁSTICA

DINÁMICAS ARTÍSTICAS 1939-2000

Federico Castro Morales
Yolanda Peralta Sierra
Ana María Quesada Acosta









TRADICIÓN
Y EXPERIMENTACIÓN PLÁSTICA

DINÁMICAS ARTÍSTICAS
1939-2000

HISTORIA CULTURAL DEL ARTE EN CANARIAS

VIII

TRADICIÓN Y EXPERIMENTACIÓN PLÁSTICA

DINÁMICAS ARTÍSTICAS 1939-2000

Federico Castro Morales
Yolanda Peralta Sierra
Ana María Quesada Acosta



Gobierno de Canarias

Presidente del Gobierno
Paulino Rivero Baute

Consejera de Educación, Universidades, Cultura y Deportes
Milagros Luis Brito

Viceconsejero de Cultura y Deportes
Alberto Delgado Prieto

Directores de la Colección
Fernando Castro Borrego
Jonathan Allen Hernández

Autores Tomo VIII
Federico Castro Morales
Yolanda Peralta Sierra
Ana María Quesada Acosta

Documentación
Atala Nebot Álvarez

Diseño gráfico editorial
Jaime H. Vera

Fotografías
Archivo del Gobierno de Canarias
Archivo Domingo Doreste Ojeda
Archivo Fotográfico Diario de Avisos
Archivo Fotográfico La Provincia
Archivo Guillermo de Osma
Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife
Archivo Pedro Garhel
El Museo Canario
Fundación César Manrique
Galería Artizar
Galería Magda Lázaro
Galería Manuel Ojeda
Galería Vegueta
Museo Internacional de Arte Contemporáneo. MIAC. Lanzarote

Jaume Blassí
Marcos Cabrera
Federico Castro Morales
Manuel García-Núñez
Pedro Martínez Albornoz
Javier Pueyo Abril
Efraín Pintos
Andrés Rodríguez del Rosario
Luis Sosa
Fernando Suárez Cabeza
Carlos A. Schwartz
Ana Quesada

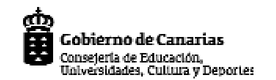
Digitalización de imágenes
Andrés Rodríguez del Rosario (Viceconsejería de Cultura y Deportes. Gobierno de Canarias)

Sobrecubierta
Afrocán (2). Martín Chirino. 1975. Colección Testimonio. La Caixa. Barcelona [A.D.]
Aborigen n.º 1. Manuel Millares. 1951. Colección Arte Contemporáneo. Madrid.

Preimpresión digital, impresión y encuadernación
Litografía Á. Romero, S. L.

Dep. legal: TF. 943-2008 (Tomo VIII)

ISBN: 978-84-7947-469-0 (Obra completa)
ISBN: 978-84-7947-584-0 (Tomo VIII)





CASTRO MORALES, Federico
Tradición y experimentación plástica : dinámicas artísticas 1939-2000 / Federico Castro Morales, Yolanda Peralta Sierra, Ana María Quesada Acosta. — [Las Palmas de Gran Canaria ; Santa Cruz de Tenerife] : Viceconsejería de Cultura y Deportes, [2008] (imp. 2011)
272 p. : il. col. ; 29 cm. — (Historia cultural del arte en Canarias ; 8)
D.L. TF 943-2008 (Tomo VIII)
ISBN 978-84-7947-584-0 (Tomo VIII)
ISBN 978-84-7947-469-0 (Obra completa)

Arte-Canarias-S. XX-Historia
Peralta Sierra, Yolanda
Quesada Acosta, Ana María
Canarias. Viceconsejería de Cultura y Deportes
7.036(649)(091)

Agradecimientos
Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife
Ayuntamiento de Arucas
Ayuntamiento de Guía
Biblioteca de la Universidad de La Laguna
Biblioteca Pública de Las Palmas de Gran Canaria
Biblioteca Pública de Santa Cruz de Tenerife
Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife
Cabildo de Gran Canaria
Cabildo de El Hierro
Cabildo de Fuerteventura
Cabildo de La Gomera
Cabildo de La Palma
Cabildo de Lanzarote
Cabildo de Tenerife
Casa de Colón
Centro Atlántico de Arte Moderno. CAAM
Centro de Arte La Regenta
El Museo Canario
Fundación César Manrique
Galería Artizar
Galería Magda Lázaro
Galería Manuel Ojeda
Galería Vegueta
Instituto de Estudios Hispánicos de Canarios
Museo Internacional de Arte Contemporáneo. MIAC. Lanzarote

Ildefonso Aguilar
Alfonso Crujera
José de Armas Díaz
Alfredo Delgado de Armas
J. C. Díaz Lorenzo
Fernando Doreste
Álvaro Doreste
Juan Antonio García Álvarez
Emiliana Milagros García Hernández
Manuel García-Núñez
Carlos Gaviño de Franchy
Antonio Giraldo
Gonzalo González
Juan Hidalgo
Eva Millares
María Belén Morales
Rafael Monagas
Francis Naranjo
Ángel Padrón
Carlos Pinto
Efraín Pintos
Carlos A. Schwartz
Ernesto Varcárcel
Mª Paz Zárate y Peraza de Ayala

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

El afianzamiento del arte en la sociedad contemporánea ha dado lugar a un entramado diverso que se enriquece progresivamente con la incorporación de nuevos agentes y protagonistas, generando una estructura compleja que exige herramientas de análisis específicas. Al abordar una historia cultural del periodo de 1939 al 2000, hemos fijado la atención en los aspectos que definen el contexto social y las claves ideológicas, evitando incurrir en la redacción de índices exhaustivos o un directorio enciclopédico, para fijar la atención sobre los cambios en la formación y promoción de la actividad creativa. En su conjunto, incluso en las décadas iniciales de la posguerra —consideradas habitualmente un estadio vacío y poco fértil—, observamos gran actividad y la irrupción del sistema de las artes que prevalece hasta la actualidad.

El relato de estos 60 años de prolija actividad creativa se ha estructurado en seis grandes bloques, que reflejan las peculiaridades de cada momento, tratando de abordar con el máximo rigor un panorama en permanente evolución, en el que se solapa la práctica tradicional de las artes con innovadoras estructuras y opciones, fruto de la investigación artística en los ámbitos de la formación, la creación y la promoción.

No hemos olvidado el carácter singular del Archipiélago, un territorio fragmentado y alejado de los principales centros metropolitanos; circunstancia que incide sobre las posibilidades formativas y de proyección de los artistas de las Islas, pero que se ha intentado vencer de manera individual, con el apoyo institucional y las políticas culturales. Analizamos el éxodo de nuestros creadores en busca de mejores horizontes profesionales, la importancia de los viajes y la búsqueda de una dimensión exterior; pero también el internacionalismo, que se interpreta como recepción del influjo foráneo en las Islas y afán de participar en el debate internacional, concibiendo a Canarias como encrucijada y punto de encuentro de las tendencias actuales del arte y la cultura, posición ya sostenida por la generación de *gaceta de arte*, que dará lugar a importantes logros, como el Museo de Arte Contemporáneo Eduardo Westerdahl en el Puerto de la Cruz (1953-1965) o a la Exposición Internacional de Escultura en la Calle de Santa Cruz de Tenerife (1973). Este espíritu no ha supuesto una traición a los valores propios; muy al contrario, los artistas más innovadores y de mayor proyección internacional han definido en sus obras las bases de una vanguardia enraizada. En este sentido va a resultar determinante el influjo, padrinazgo y apoyo a las nuevas

generaciones por personalidades como Eduardo Westerdahl, Felo Monzón, Martín Chirino, Pedro González, Juan Hidalgo, César Manrique y Manolo Millares.

El panorama se completa con la presencia de numerosos artistas foráneos que respaldan importantes proyectos culturales, traen lenguajes artísticos innovadores a los que se mostrarán receptivos nuestros creadores y el público, y proyectarán una imagen de las Islas en el exterior. El uso de escenarios no convencionales para el arte y la conversión del espacio público en materia artística evidencian los cambios producidos en los mecanismos de recepción y, en definitiva, en la relación entre arte y sociedad.

La crítica, las revistas y los grupos artísticos actuarán como motor de los cambios y ayudarán a instalar el perfil transgresor como valor de la modernidad. En las últimas décadas la consolidación de la figura del comisario y los proyectos expositivos impulsados por galerías, museos y centros de arte han favorecido la cercanía del público a los nuevos ensayos de interpretación del arte en Canarias.



CONTEXTO GENERAL DE LA ÉPOCA

En el segundo tercio del siglo XX, Occidente asiste a una situación compleja en la que el arte lucha por adquirir una cierta autonomía al tiempo que cobra conciencia de que es instrumentalizado más por el poder que por la sociedad, cuyo gusto se aleja de la experimentación. Resulta paradójico observar en un breve período sucesivos intentos de desmantelar la vanguardia en el plano ideológico y formal: la Alemania nazi la declara *arte degenerado*; la Unión Soviética de Stalin adopta el Realismo Socialista como la única forma aceptable de arte; y la Italia fascista trata de consolidar una retórica artística con nostalgias imperiales.

En Canarias algunos artistas colaboran con el proceso iniciado para disolver los valores sociales y culturales de la Segunda República: sirvan como ejemplo el diseño para la cubierta del libro *En Tenerife planeó Franco el Movimiento Nacionalista*, editado por el periódico *La Tarde* realizado por Juan Davó (1897-1967) —el compañero de Óscar Domínguez en el asalto armado a iglesias de La Laguna— y los diseños para portadas de la revista *Victoria, revista gráfica mensual al servicio de España y su caudillo* (Santa Cruz de Tenerife 1937-1939), realizadas por Francisco Bonnín Guerín, acuarelista y militar de profesión, fundador y presidente del Círculo de Bellas Artes de Tenerife, que ocupó durante la Guerra Civil el cargo de Jefe Provincial de Censuras Militares y organizó en los pueblos la actuación de los respectivos responsables de censura. Además actuó como censor de prensa y fue nombrado agente secreto de enlace, con clave especial para dar cuenta de los contenidos de los telegramas extranjeros cifrados por el Alto Estado Mayor del Cuartel General de Franco[1].

Desde la oficialidad se intentaba operar una vuelta al orden y armar instrumentos de control del arte desde el aparato del Estado, aunque el espíritu de la vanguardia era ya imparable, entre otros motivos, porque el arte contemporáneo se había asentado en el mercado, en los hábitos sociales y en el gusto de una burguesía cada vez más interesada por el aporte de artistas y diseñadores al avance de la civilización.

Los años inmediatos a la finalización de la Guerra Civil estuvieron marcados por los procesos de depuración de los cuadros de la enseñanza y la intelectualidad, así como por la represión ejercida contra la población que acogió a la Segunda República y defendió el orden constitucional desde la militancia política y la acción bélica. Este procedimien-

[1] C. González Cossío, *Francisco Bonnín*, Biblioteca de Artistas Canarios, Gobierno de Canarias, 1993, p. 136.



Portada realizada por Juan Davó para el libro *En Tenerife planeó Franco el Movimiento Nacionalista*, editado por *La Tarde*. 1937.

to, que se antepuso a la conformación de una exclusiva estética oficial, contribuyó al apagamiento de las corrientes acordes con la modernidad.

A medida que avanzan los años cuarenta, se llega a generar la ilusión de una cierta independencia y autonomía de las artes dentro del sistema social general. Sin embargo, la voluntad de aislamiento respecto de los países democráticos próximos y el exceso de tutela, dan forma a una estructura proteccionista que ha perjudicado el desarrollo de un tejido cultural independiente. Aún hoy, la organización de la sociedad civil en torno al arte sigue pendiente. Los valores culturales transmitidos por una cultura oficial fuertemente conservadora, han frenado el desarrollo



Diseño de portada para la revista *Victoria*. Francisco Bonnín. 1937. Colección privada. Tenerife. [Foto: Efraín Pintos].

de una sensibilidad contemporánea, generándose un retraso en la asimilación de valores de actualidad.

Pierre Cabanne, con gran dosis de optimismo, afirmaba que tras los años iniciales de posguerra, artistas, historiadores y críticos tenían una idea muy clara: *recuperar el tiempo perdido y asegurar la renovación de la expresión artística* [2]. Esta voluntad era firme en un pequeño grupo de activistas, pero predominaba el rechazo mediático frente a cualquier opción especialmente innovadora, que de este modo tenía limitada su oportunidad de éxito, en un ambiente de opinión receloso hacia los cambios, que se caldeaba desde los medios periodísticos, escenario del

[2] P. Cabanne, *El arte del siglo XX*, Polígrafa, Barcelona, 1983, p. 192.

renovado debate entre lo viejo y lo nuevo, entre el arte figurativo y la Abstracción, que recobraba vigencia en los años cuarenta y cincuenta.

Mientras en España se ejercía la represión y debatían la vanguardia y las tendencias de corte tradicional, el mercado internacional del arte se fortaleció y llegó a ejercer una fuerte presión sobre la comunidad creativa. Aunque en principio valoraba la individualidad o la innovación y declaraba su respeto a la libertad artística; en la práctica, la elección de un camino independiente, acorde con una concepción del arte demasiado personal, podía tener negativas repercusiones comerciales y de reconocimiento, pues el circuito expositivo, la crítica y el mercado acaban por marcar la fortuna del arte actual y sus intérpretes. Pronto se operó una gran diversificación y el *sistema Arte* del capitalismo demostraría tener gran capacidad para convertir en mercancía incluso los discursos más críticos y las manifestaciones que cuestionan el carácter objetual y suntuario de la obra de arte. La proliferación de museos y centros de arte contemporáneo ratificaría el valor de la experimentación como motor del arte del siglo XX y el poder canonizador de la institución museística.



El *Isla de La Gomera*, uno de los barcos del *Archipiélago fantasma*. 1937. [Foto: Archivo J.C. Díaz Lorenzo].

REPRESIÓN Y AUTOLIMITACIÓN DURANTE EL FRANQUISMO

La violencia que se ejerció en España durante la Guerra Civil (1936-1939) y la Autarquía (1939-1945) implicó la eliminación brutal de cualquier opción alternativa. Michael Richards afirma que el exterminio se practicó entre 1936 y 1945, dentro de un planificado ejercicio de represión y depuración. Entre ambas fechas se produjo en el Archipiélago Canario la pérdida de numerosos artistas e intelectuales. Los redactores de *gaceta de arte* tuvieron una suerte desigual: Domingo López Torres fue detenido y permaneció en el Penal de Fyffes hasta el momento de su asesinato, el 27 de enero de 1937, en una *saca* de presos. Domingo Pérez Minik estuvo en la cárcel y Pedro García Cabrera fue retenido en los barcos prisión del muelle de Santa Cruz de Tenerife y desterrado a Villa Cisneros, desde donde se fugó a Francia para incorporarse al ejército del Frente Popular. Finalizada la guerra y frustrado su intento de huída al exilio, es detenido en Baza, iniciándose una azarosa existencia carcelaria por Baza, Granada y Carabanchel, que concluye en 1945, fecha en la que regresó a Tenerife para ser juzgado. El poeta Pedro García Cabrera relataba lo ocurrido en una carta a Francisco Lacomba:

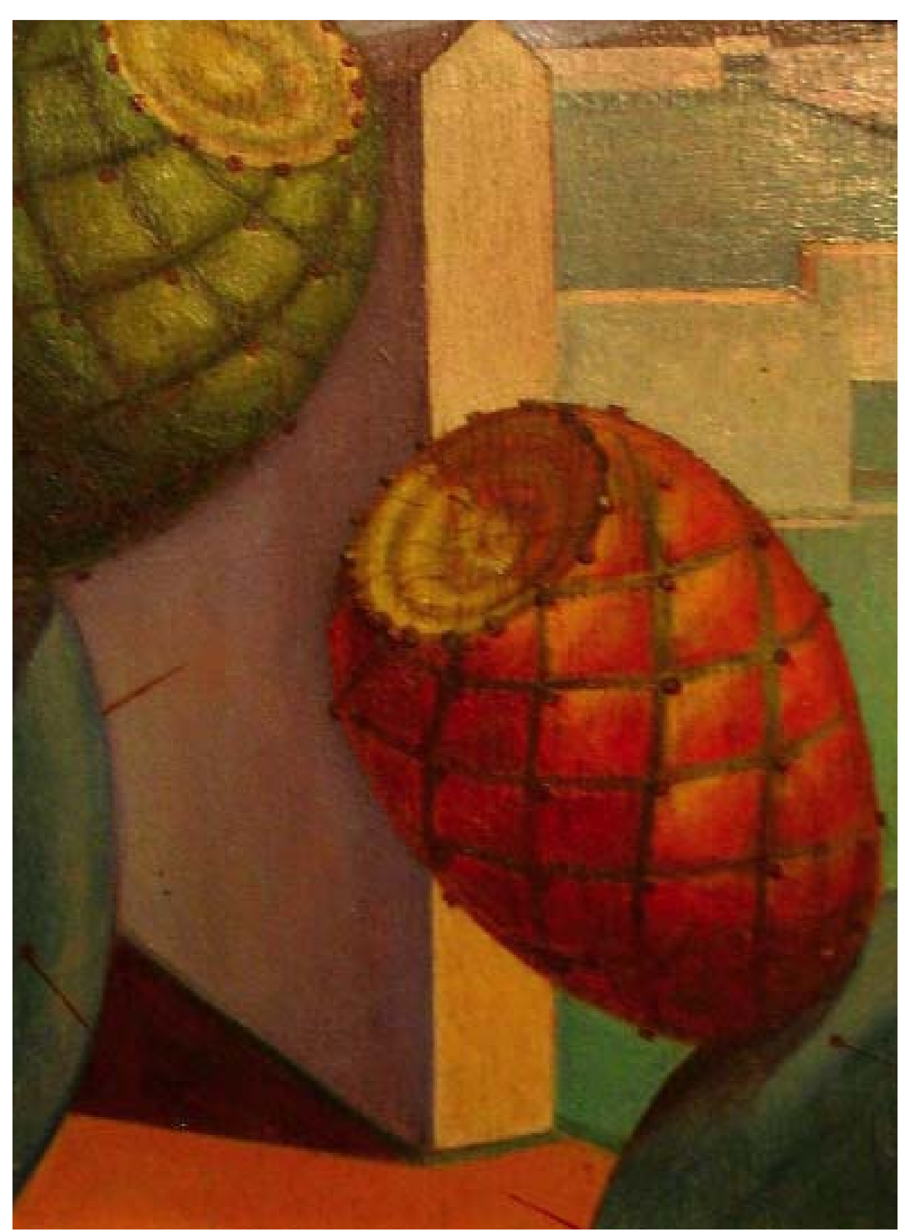
> Gaceta de arte desapareció en 1936. Su tono no podía prosperar. El grupo estuvo a punto de ser exterminado. A Domingo López Torres lo pasearon. Pérez Minik y yo, en la cárcel. A Westerdahl, nacido aquí, de madre canaria y padre sueco, como súbdito sueco que es, aunque no hable sino el español, le retiraron la carta de trabajo y las pasó negras. Hubo también un desertor, el poeta Gutiérrez Albelo, hoy convertido en poeta oficial de la ínsula [3].

Otros escritores canarios de estética menos avanzada que los redactores de *gaceta de arte*, pero ideológicamente afines, emprendieron la

[3] Carta de Pedro García Cabrera a Juan Lacomba, en Llosa de Lances Valencia, desde Santa Cruz de Tenerife, fechada el 9 de junio de 1953, Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife, Fondo Pedro García Cabrera, Ms. 710 (12).



Antonio Torres con otros presos del Batallón nº 180 en El Rincón de Medik. Marruecos.



Sin título. Antonio Torres. 1957. [Imagen del Penal de Fyffes. Prisión de Costa Sur. Santa Cruz de Tenerife]. Colección privada. Tenerife.

misma singladura que Pedro García Cabrera: es el caso de José Rial, compañero del poeta en las prisiones flotantes de Santa Cruz de Tenerife y en el destierro y fuga de Villa Cisneros.

Entre los creadores plásticos que estuvieron presos en Tenerife destaca Luis Ortiz Rosales, que dibujó composiciones surrealistas en el Penal de Fyffes[4], y Antonio Torres (1910-1984), que más tarde recordaría la imagen de los patios de la prisión tras las hojas de tunera con sus frutos punzantes. El pintor, como consecuencia de su militancia en CNT-AIT, permaneció tres años en la improvisada cárcel, antes de ser destinado al Batallón de Trabajadores nº 180, en El Rincón de Medik (Marruecos), donde concluyó su cautiverio en 1940. Para ejercitar la re-

[4] Y. Peralta Sierra, «Luis Ortiz Rosales: capítulo olvidado del Surrealismo en Canarias», en *Actas del XIV Coloquio de Historia Canario-Americana (2000)*, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2002, pp. 1521-1527.

presión contra el sector republicano se promulgaron la Ley de 9 de febrero de 1939 de Responsabilidades Políticas (B.O.E.,13 de febrero)[5], dirigida contra *[…]las personas, tanto jurídicas como físicas, que desde el primero de octubre de 1934 y antes del 18 de julio de 1936 contribuyeron a crear o agravar la subversión de todo orden de que se hizo víctima a España y de aquellas otras que a partir de la segunda de dichas fechas se hayan opuesto o se opongan al Movimiento Nacional con actos concretos o con pasividad grave*[6] y la Ley de 1 de marzo de 1940 de Represión de la Masonería y el Comunismo.



Campo de concentración de Gando. Reunión en el patio. Gran Canaria.

Por sus implicaciones anticatólicas los afiliados a Acción Republicana fueron duramente represaliados. En ello también debió pesar que Manuel Azaña, su fundador y luego presidente de la Segunda República, ingresara en la Masonería en el año 1932 y diera un tono laico a la Constitución, enfrentándose a la Iglesia, a la que persiguió políticamente, siendo además responsable de la expulsión de la Compañía de Jesús[7].

Óscar Domínguez pudo escapar de las consecuencias de sus actos vandálicos y anticatólicos, cometidos en unión de Juan Davó, escondido en casa de su hermana Julia en el Puerto de la Cruz, desde donde escribe a su amigo Marcel Jean:

> […]pensaba estar de vuelta en París el 22 de julio, pero justo un día antes de mi partida estalla la revolución en España. Ahora espero a ver como evolucionan los acontecimientos con la intención de partir a París en cuanto se presente la ocasión. No puedo escrtibirte nada, ahora es imposible escribir. Me limito a decirte que estoy bien jodido [8].

Similar suerte corrieron en Gran Canaria los artistas e intelectuales próximos a la Escuela Luján Pérez: Felo Monzón, que militaba en las Juventudes Socialistas desde 1929 y luego había sido militante del Partido Socialista, fue apresado en agosto de 1936 y encarcelado en el Castillo de San Nicolás, en el campo de concentración de la Isleta, en la Prisión de Fyffes (Santa Cruz de Tenerife), en la Prisión Provincial, en el Lazareto de Gando (en el que coincide con Juan Rodríguez Doreste) y, finalmente, en la Prisión de Las Torres. Después de salir en libertad condicional en 1940, fue detenido en diversas ocasiones. Su obra de posguerra participa de la vuelta a la Figuración, reiterando las *Estampas Canarias*, aunque pronto retoma vías más vanguardistas. Santiago Santana, que había combatido en el Frente de Madrid, en defensa de la República, conservó su vida gracias a la intervención de un cura al que, previamente, el artista había salvado.

El escritor Pancho Guerra, amigo de los profesores y alumnos de la Escuela Luján Pérez, que calificaba como *decisiva casa de artistas de su tierra*, de la que destacaría *su clima iconoclasta, exigente y renovador* y el influjo *de modo poderoso en su personalidad*[9], optó por abandonar la isla de Gran Canaria en 1947 y fijar su residencia en Madrid, donde trabajó como periodista y colaborador literario y permaneció hasta su fallecimiento, en 1961.

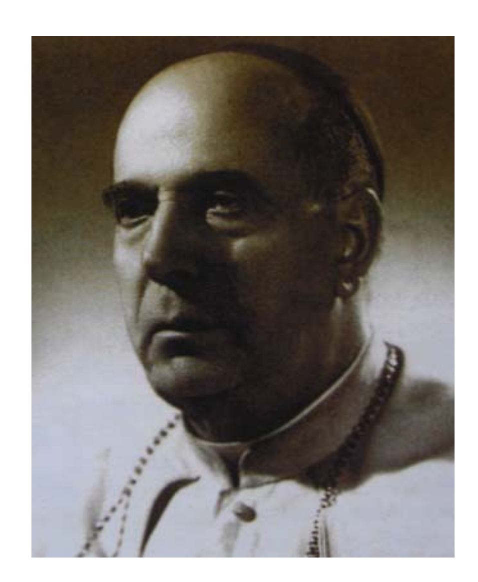
[5] Esta Ley contemplaba tres tipos de penas que podían ser acumulables; también la modalidad de represión económica, pues establecía en su artículo 10º que toda condena llevaría necesariamente una sanción económica, la cual, al contrario que las penas restrictivas de la actividad profesional y de limitación de residencia que prescribían a los quince años, no tenía caducidad, pudiendo pasar a los descendientes en caso de fallecimiento del inculpado, incluso aunque éste hubiera muerto antes de iniciarse el expediente.

[6] M. Tuñón de Lara, «El final de la guerra», en E. Malefakis, *La guerra de España*, Taurus, Madrid, 1996. pp. 603-633.

[7] E. Espín, *Azaña en el Poder. El Partido de Acción Republicana*, CIS, Madrid, 1980.

[8] *Óscar Domínguez. Antológica. 1926-1957*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996, p.282.

[9] Nota autobiográfica publicada en las solapas de *Memorias de Pepe Monagas* (1958), recogida en F. Guerra Navarro, *Memorias de Pepe Monagas*, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2010.



Obispo Fray Albino González y Menéndez-Reigada (1896-1958).

El escultor Manuel Ramos fue acusado de masón, pero, al parecer, la intervención de su esposa, que trabajaba en el Gobierno Civil de Las Palmas como radiotelegrafista, permitió resolver la situación sin que se iniciara proceso contra él.

En Madrid, José Aguiar García, aunque era falangista desde 1934 y había retratado a Franco en 1936 y 1939, fue objeto de investigación desde la propia Comisión de Depuración estatal, ante la que no se retractó de su vinculación a la Masonería entre 1930 y 1932. Con motivo del proceso estuvo preso quince días en la Dirección General de Seguridad, en la capital[10]. El 2 de febrero de 1944 finalmente se dictó sentencia contra José Aguiar, que logró superar una condena segura de doce años y un día de reclusión menor y penas accesorias de inhabilitación y separación absoluta perpetua para el ejercicio de cualquier cargo del Estado, Corporaciones Públicas u Oficiales, Entidades subvencionadas, empresas concesionarias, Gerencias, Consejos de administración de empresas privadas, así como cargos de confianza, mando y dirección de los mismos, separándole definitivamente de los aludidos cargos. Esta sentencia, fundada sobre su negativa a retractarse de su probado vínculo a la Masonería hasta 1932, nunca se llevó a efecto gracias a Blas Pérez González, también de origen canario, que ocuparía el cargo de ministro de la Gobernación en 1942, y a la acción de la élite filomasona canaria, entre quienes se encontraban el obispo de Tenerife Domingo Pérez Cáceres y el arquitecto José Enrique Marrero Regalado, vinculado al Rotary Club[11].

Tener un hueco en la sociedad franquista exigía confesar el pecado de asociación con las ideas y organizaciones de la Segunda República y, además, retractarse formalmente de él, mediante la negación personal. Comunistas, anarquistas y republicanos, sufrieron igualmente la represión como consecuencia de haber militado en los partidos que luego se integraron en el Frente Popular[12]. Tales medidas fueron instrumentadas por la autoridad militar, a través del Tribunal Especial para la Represión de la Masonería y el Comunismo y el Tribunal de Responsabilidades Políticas[13]. Juan Ismael González Mora [Juan Ismael] sufrió en 1944 una denuncia anónima; acusado de masón, se le inhabilita para desempeñar cargo público y se le condena a dos años de cárcel, que se le conmutan por el destierro a Canarias, donde residió hasta 1956, fecha de su marcha a Barcelona y, posteriormente, a Venezuela[14].

Juan Jaén, que había sido movilizado a Teruel y regresó a Gran Canaria después de la Guerra Civil, generó graves críticas entre los feligreses, indignados por el encargo del trono para la Virgen de los Dolores de la catedral de Las Palmas de Gran Canaria a un republicano[15]. En Tenerife, Antonio Torres, que había sufrido la represión franquista, a su regreso de Marruecos, donde finalizó su pena, retrató en 1946 al Obispo Fray Albino González y Menéndez-Reigada (1896-1958).

También se produjeron traslaciones ideológicas: Agustín Espinosa ingresó en Falange, Emeterio Gutiérrez Albelo se convirtió en poeta afín a los sublevados y Francisco Aguilar y Paz, fue nombrado Jefe Provincial de Falange en Tenerife[16]. Cabe señalar entre los artistas plásticos

[10] D. Martín López, «Sobre artistas masones y filomasones en tiempos de represión: José Aguiar, un pintor al servicio de Franco», en *Actas del Congreso Internacional La Guerra Civil Española*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, p. 12.

[11] *Ibídem*, p.15.

[12] El procedimiento de retractación lo fijó la Ley de 9 de febrero de 1939, pero tuvo desarrollo posterior en la Ley de 1 de marzo de 1940.

[13] A. González Quintana, «Presentación», en *Atributos masónicos en el Archivo Histórico Nacional, Sección Guerra Civil*, Imprenta Provincial, Salamanca, 1993, pp. 9-16.

[14] J.I. González Mora, *Donde vive tu nombre. Antología*, Ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2004, pp. 12-15.

[15] A. Mª Quesada Acosta, «Juan Jaén, un escultor entre Canarias y Venezuela», en *Actas del X Coloquio de Historia canario-americana*, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, t. I, 1994, pp. 1029-1052.

[16] *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 30 de enero de 1939, p. 8.



Retrato del Obispo Pérez Cáceres. José Aguiar. 1950. Obispado de La Laguna. Tenerife.

que se adaptaron a las circunstancias impuestas a Francisco Bonnín, José Aguiar[17], Antonio González Suárez[18], Juanita Dorta, Juan Davó e Inocencio Rodríguez Guanche[19] en Tenerife; Abraham Cárdenes y Colacho Massieu[20] en Gran Canaria. Algunos creadores que habían mostrado su compromiso con las aventuras innovadoras participan en 1937 en el concurso de carteles patrióticos convocado por la Delegación Militar de Prensa y Propaganda, en el que fueron premiados los carteles de Francisco Borges, Alfredo Torres Edwards y Pedro de Guezala. Este último con el cartel que llevaba el lema *Español, contén la avalancha roja*, publicado en la portada del periódico *La Tarde* el 20 de febrero de 1937. El lanzaroteño César Manrique (1919-1992) al estallar la Guerra Civil española se alistó como voluntario en el bando franquista, sirviendo en el cuerpo de artillería de Ceuta y combatiendo más tarde en distintos frentes peninsulares.

Algunos creadores tuvieron que esquivar las iniciativas para anular los títulos académicos expedidos a partir del 18 de julio de 1936 y las plazas obtenidas en oposiciones celebradas durante la contienda. Salvar la depuración sin sanción era requisito previo indispensable para ingresar en el Sindicato Español del Magisterio, Asociación Católica de Maestros y demás asociaciones profesionales docentes[21].

Agustín Espinosa fue separado de su cátedra de Instituto, a pesar de su proximidad a Falange. Álvaro Fariña Álvarez (1897-1972), se vio sorprendido por el inicio de la Guerra Civil opositando en Madrid, se trasladó a Valencia en 1937 y luego a Almería donde ejerció como profesor de dibujo. Al finalizar la contienda fue juzgado por un Tribunal Militar el 15 de abril de 1939 y regresó a Tenerife en 1941. Confirmado como profesor de dibujo del Instituto de Segunda Enseñanza de la capital, a pesar de sus reiteradas peticiones, no pudo reincorporarse a ningún centro. En 1952 lo encontramos en la Escuela de Artes y Oficios y en la de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.

José Arencibia Gil (1914-1968) perteneciente a las Juventudes Socialistas Unificadas, al finalizar sus estudios en Madrid, se integra en las milicias y asciende a Teniente, y posteriormente a Capitán. Se incorporó a la Oficina del Estado Mayor en una de las unidades ubicadas en El Escorial y, debido a sus conocimientos de dibujo, es destinado a una sección de cartografía hasta las operaciones de Brunete. Formó parte de la Federación Española de Trabajadores de la Enseñanza con las que se incorporaría a la Columna Mangada. Estuvo en el frente de Guadarrama, Teruel, Extremadura y Levante. El final de la guerra le sorprendió en Almadén. Herido de una pierna fue detenido, y encarcelado en Valencia. En 1939, ya en libertad, establece su residencia obligada en la casa de un compañero, sin abandonar la ciudad. Se le interroga exhaustivamente sobre sus actividades durante la guerra y afiliación a partidos o sindicatos, extremo que Arencibia siempre negó. En 1941, regresa a Canarias y en 1948 marcha hacia América clandestinamente[22]. En 1949 se reanuda la investigación sobre su actuación militar durante la Guerra Civil, pero finalmente queda sobreseída la causa en 1956.

17 *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 24 de septiembre de 1936, p. 3.

18 *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 14 de diciembre de 1938, p. 2.

19 *Amanecer*, Tacoronte, 26 de septiembre de 1937.

20 F. Aranda Arias, «El gesto prócer de un artista por España», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 19 de diciembre de 1936, p.10; L. Doreste, «Ante la exposición de pinturas de Colacho Massieu», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 20 de diciembre de 1936, p. 1.

21 Orden de 8 de febrero de 1939. Para mayor información consultar F. Morente Valero, *Tradición y represión. La depuración del magisterio de Barcelona (1939-1942),* PPU, Barcelona, 1996.

22 G. Jiménez Martel, *José Arencibia Gil: 1914-1968,* Ayuntamiento de Telde, 1994. pp. 60-62.

La presencia extranjera despertaba sospechas. Muchos artistas foráneos abandonaron las Islas, aunque algunos regresaron años después, como Bruno Brandt, viejo conocedor del Archipiélago, que residía en Madrid al producirse la rebelión militar. Se trasladó a Génova y luego a Alemania, desde donde proyectó un nuevo viaje a las Islas, pero con el ascenso de Hitler huyó a Dinamarca, residiendo en Bornholm hasta 1943. Regresó a España en 1948, viajando por Barcelona, Mallorca, Madrid y Toledo, hasta lograr finalmente desembarcar en La Palma en 1950, donde se estableció definitivamente, hasta 1962, fecha de su muerte[23].

Cadwallader Washburn (1866-1965), que había residido en Canarias desde 1934, regresó a Tenerife en 1940. Tras exponer en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife por invitación de su presidente Francisco Bonnín, logró salir con su ayuda de manera apresurada, enrolado en un barco de bandera estadounidense. Su segunda estancia en Tenerife, así como su precipitada marcha, parecen estar relacionadas con el espionaje y el riesgo que sintió por su vida[24].

Entre los artistas e intelectuales que por prudencia y ante el temor de ser juzgados por su defensa de la libertad artística se autolimitaron y apartaron de la vida pública, destaca Eduardo Westerdahl. En 1937 pensó emigrar hacia Argentina, pero finalmente permaneció en Tenerife con movilidad limitada, pues le fue retirado el pasaporte sueco, que no le sería devuelto hasta el otoño de 1940. La intervención del ministro de la Gobernación Blas Pérez, a instancias del secretario del Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, Hipólito Fumagallo Medina, tío de Eduardo Westerdahl, así como la firma de su arrepentimiento por su vida licenciosa y amistades socialistas, propiciaron la obtención de la carta de trabajo que precisaba como extranjero[25].

La censura estaría activa durante todo el franquismo y los inicios de la transición democrática, igualmente la represión contra la militancia de izquierdas de muchos artistas e intelectuales. Incluso en el plano literario, observamos el celo de los censores con los poetas que se habían significado por su apoyo a la Segunda República: Así, el poema *Con la mano en la sangre*, de Pedro García Cabrera, incluido por Domingo Pérez Minik en su *Antología de la Poesía Canaria*, fue censurado. La colección El Arca, fundada en 1947 por Agustín Millares, Juan Manuel Trujillo, Ventura Doreste y Pedro Lezcano, publica *Antología cercada* (Agustín Millares, José María Millares, Pedro Lezcano, Ventura Doreste y Ángel Johan), que anticipa a la poesía social, generalizada en España algo más tarde. Por su contenido fue clausurada por la censura política. En 1947 la muestra del grupo PIC [Pintores Independientes Canarios] estuvo a punto de ser prohibida como consecuencia de coincidir sus siglas con las del Partido Internacional Comunista[26].

Más tarde, en 1952, serían detenidos José María y Agustín Millares por las actividades que promovían desde *Planas de Poesía* y por la publicación del libro *Manifestación de Paz*, acusados de *arraigo y acción del partido comunista internacional* y emplear conceptos *expresivos de los símbolos del comunismo tendentes a la propaganda efectiva en pro del ideal*



Sin título. Cadwallader Washburn. Ca. 1939-40. Colección privada. Tenerife.

[23] Véase L. García Acosta y C. E. Pinto, *Bruno Brandt (1893-1962)*, Caja General de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1984.

[24] Véase A.L. González Reimers, *Cadwallader Washburn (1866-1965) Exposición Antológica,* catálogo de la exposición, CajaCanarias, Puerto de la Cruz (Tenerife), 1988; *El pintor y grabador Cadwallader Washburn. Estancia en Canarias*, Gobierno de Canarias y Ayuntamiento del Puerto de la Cruz, Santa Cruz de Tenerife, 2010, p. 85 y ss.

[25] P. Carreño Corbella, *Eduardo Westerdahl: suma de la existencia*, Instituto Óscar Domínguez de Arte y Cultura Contemporánea-IODACC, Tenerife, 2002, pp. 120-121.

[26] *Ídem*, «La vanguardia artística antes del informalismo», *Arte Contemporáneo en Canarias: una visión más. II. Canarias y las Vanguardias Artísticas: la posguerra, éxodo y retorno*, pp. 28-29.



La Junta de Censura de Santa Cruz de Tenerife.



José Luis Fernández del Amo, Antonio Gómez, señora de Rivera, señora del Amo, Rivera, señora de Gómez, Elvireta Escobio y Manolo Millares a finales de los años cincuenta.

comunista, aunque tratando de disimularlo con la intitulación «*Manifestación de la Paz*», *hechos y actos que afectan de un modo directo a la seguridad de la Organización política Nacional*[27].

Otro episodio expresivo de este contexto lo encontramos cuando el poeta gomero que había defendido el laicismo y la desaparición de los símbolos católicos de las escuelas y lugares públicos, intentó publicar *La esperanza me mantiene*[28] con prólogo de Domingo Pérez Minik e ilustraciones de Eduardo Westerdahl. El libro, con la cabecera «A la mar fui por las Islas», fue dedicado *A Enrique Marco, en Sevilla*. El editor de este libro, Luis Hernández Afonso, inició el trámite de publicación en Madrid el 9 de junio de 1959. El lector de la Sección de Inspección de Libros del Ministerio de Información y Turismo no encontró ningún *ataque al dogma, a la moral, a la Iglesia, o a sus ministros, al Régimen y a sus instituciones, o a las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen* y no destacó pasajes censurables. A pesar de su dictamen, que se redujo a un juicio *literario*: *Frases entrecortadas fingiendo versos. Nada que oponer*[29]; después de impreso fue secuestrado. El poeta había sido el Jefe del SIM [Servicio de Investigación Militar] del Ejército Republicano en Jaén.

De manera paralela, la Iglesia ejercía la censura sobre comportamientos individuales y colectivos, de forma directa o mediante la imposición de normas que atañen a la actuación en diversos campos profesionales.

El arquitecto José Luis Fernández del Amo, que estaba al frente del Instituto de Colonización y dirigía el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, contó con artistas como Rivera, Millares o Povedano para el

[27] J. Almeida Afonso, «Apuntes para una antología de la insumisión poética canaria», en *Artevirgo*, La Aldea, Canarias, 2006.

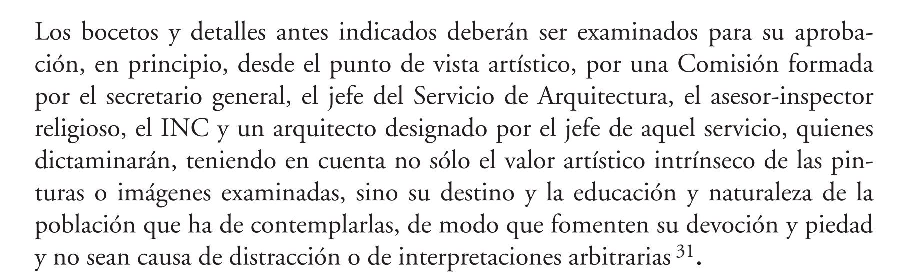
[28] Artes gráficas Arges, Madrid, 1959.

[29] Archivo General de la Administración, Alcalá de Henares, Sección Cultura, Expediente 594/59, Caja 21 / 12.296.

programa plástico de las iglesias de los nuevos poblados de colonización agraria. Esta iniciativa tuvo que sortear ciertas dificultades con la Iglesia: para Algallarín (Córdoba), donde Carlos Arniches había construido en 1953 una iglesia, Fernández del Amo encargó a Manolo Millares en 1956 los murales para la triple cabecera. El pintor, recién llegado a Madrid, necesitaba abrirse camino y acometió este género inusual en su producción. La Iglesia realizó la censura directa del proyecto, sin pasar por los filtros del Instituto Nacional de Colonización. El obispo de Córdoba al ver los murales, rechazó con cierto desprecio las pinturas y solicitó que Millares las enmendara. Al constatar quién era su autor y no satisfecho con las modificaciones, ordenó su destrucción. Elvireta Escobio ha señalado que *las razones que dio Fray Albino eran incuestionables: una iglesia no podía estar decorada por un ateo.* Se da la circunstancia de que el titular del Obispado de Córdoba, anteriormente había sido obispo en Tenerife. Fray Albino durante su estancia en las Islas (1924-1946) tuvo ocasión de *reconocer la tradición personal y familiar de los Millares.* Antonio Povedano, gran amigo de Manolo Millares, tras intervenir infructuosamente ante el Obispado en defensa de la obra del artista, recibió el encargo de realizar nuevas pinturas. Así, fue el propio Povedano el que, *con pleno consentimiento de Manolo Millares y de Elvireta Escobio (y muy a su pesar) realizó el conjunto* que actualmente se puede contemplar[30]. Pocos meses después, el Instituto Nacional de Colonización implantaba las «Normas Regulando la Construcción de Iglesias por el Instituto», que establecía el procedimiento para someter a la consideración previa del Obispado correspondiente el proyecto de construcción de iglesias, incluida la nómina de los artistas que trabajaran la ejecución de vidrieras, pinturas o imágenes, de modo que la Iglesia intervendría directamente en la selección:



Obispo Antonio Pildain y Zapiain (1890-1973).

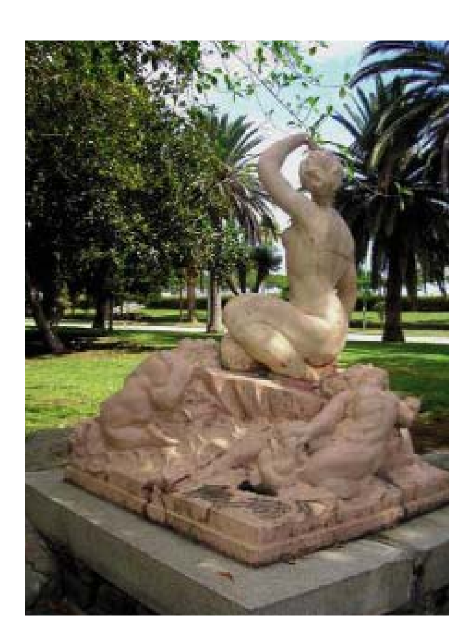


> Los bocetos y detalles antes indicados deberán ser examinados para su aprobación, en principio, desde el punto de vista artístico, por una Comisión formada por el secretario general, el jefe del Servicio de Arquitectura, el asesor-inspector religioso, el INC y un arquitecto designado por el jefe de aquel servicio, quienes dictaminarán, teniendo en cuenta no sólo el valor artístico intrínseco de las pinturas o imágenes examinadas, sino su destino y la educación y naturaleza de la población que ha de contemplarlas, de modo que fomenten su devoción y piedad y no sean causa de distracción o de interpretaciones arbitrarias[31].

El papel censor de la Iglesia queda patente igualmente en la actuación de Antonio Pildain y Zapiain (1890-1973), obispo de la Diócesis Canariense entre 1936 y 1966, a través de acciones relacionadas con la moral ciudadana. Prohibió la proyección de películas como *Gilda* o *Arroz amargo*, por la indumentaria de sus protagonistas, a su juicio inadecuada para la época. Estableció zonas diferenciadas de baño para hombres y mujeres en la playa de Las Canteras y censuró, por aparecer una mujer desnuda rodeada de un grupo de niños y peces, la escultura *Nacimiento de Gran Canaria* (1947). El grupo escultórico creado por Abraham Cárdenes, por encargo del alcalde José Ramírez Bethencourt a indicación del arquitecto y urbanista Secundino Suazo, fue guardado en

[30] P. Rabasco Pozuelo, «Censura, Colonización y Arte: Antonio Fernández Alba y Manolo Millares», en *Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales (Serie documental de Geo Crítica)*, Universidad de Barcelona, Vol. XIV, nº 826, 5 de junio de 2009.

[31] Esta circular está firmada en Madrid a 6 de noviembre de 1957, por el Director General del INC, recogida en A. Villanueva Paredes y J. Leal Maldonado, *Historia y evolución de la colonización agraria en España. La planificación del regadío y los pueblos de colonización*, Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, 1991, v. 3, p. 393-394. Véase P. Tabasco Pozuelo, «Renovación, iglesia y colonización: el ejemplo de Algallarín, de Carlos Arniches», en AA.VV., *Pueblos de colonización durante el franquismo: la arquitectura en la modernización del territorio rural,* Sevilla, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2008.



Nacimiento de Gran Canaria. Abraham Cárdenes. 1947. Jardines del Ayuntamiento. Las Palmas de Gran Canaria. [Foto: Archivo La Provincia].

los almacenes municipales tras ser expuesto en 1952 en el Club Náutico, víctima de la fobia del obispo.

La defensa de una estricta moral católica le llevó a advertir en 1953 sobre el *pernicioso daño que hace a la salvación de las almas* la obra literaria de Unamuno[32] y a prohibir la exhibición pública del *Poema de la Tierra* de Néstor Martín Fernández de la Torre, cuyo museo se inauguró en la capital grancanaria en 1956. Asimismo se opuso a la puesta en marcha de la Casa-Museo Pérez Galdós, cuyas exposiciones, conferencias y ediciones patrocinadas por el Cabildo Insular y el Ayuntamiento de Las Palmas, son duramente descalificadas en la «Carta Pastoral sobre La Casa-Museo de Pérez-Galdós»:

> Como Obispo de esta Diócesis, dotado de la plena facultad para enjuiciar moralmente este género de actos, afirmamos solemnemente que los que se proyectan y anuncian constituyen, objetivamente, un homenaje público al hombre que fue, de hecho, el portavoz y portaestandarte de una de las campañas anticlericales y anticatólicas, más sectarias, más innobles, más calumniosas, más infamantes y más infames que registra la Historia del anticatolicismo español a principios de este siglo XX, y que, por lo tanto, reputamos todo eso que se prepara, como uno de los insultos más villanos, más indignos y más antipatrióticos al Catolicismo español [33].

En este texto se decretaba *que todos los que sean responsables de que en la citada Casa-Museo de Pérez Galdós se retengan los libros del mismo autor a que hemos hecho referencia, pecan mortalmente* y, en consecuencia, vetaba la participación en oficios religiosos a los integrantes de la corporación insular, extremo que comunica mediante oficio al Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria el 25 de mayo de 1964:

> Mientras continúe abierta la Casa Museo, yo, como Obispo de esta Diócesis, ruego a esa Excelentísima Corporación se sirva no asistir a la Procesión del Corpus ni a ninguna otra Procesión, ni a ninguna Función que se celebre en la Santa Iglesia Catedral, ni en la Basílica de Nuestra Señora del Pino de Teror, ni en ninguna otra iglesia o capilla de esta Diócesis.
> Comprenderán lo dolorosísimo que me resulta el tomar estas medidas, dado el afecto personal que profeso a los componentes de esta Excma. Corporación. Pero a ello me obliga un gravísimo e ineludible deber de conciencia. Es demasiado serio, y demasiado grave para las almas lo que en toda esta cuestión se ventila[34].

En este ambiente general, no ha de sorprender que en ámbitos provincianos se estimulara un arte tradicionalista, anclado en fórmulas académicas tanto desde la Iglesia como desde las instituciones. Este hecho favorece la consolidación de artistas que ya estaban activos antes de la Guerra Civil española, por lo que debemos reconocer que en la inmediata posguerra tan solo se produce la consolidación de un orden que tímidamente había logrado romper la acción de los artistas e intelectuales de la vanguardia regional de Canarias. Si recapacitamos sobre los logros alcanzados entre 1927, fecha de aparición de la revista *La Rosa de los Vientos*, y 1936, fecha de interrupción de la edición de *gaceta de arte*, observamos que en ese período en realidad las corrientes más vanguar-

[32] A. Pildain y Zapiain, *D. Miguel de Unamuno, hereje máximo y maestro de herejías*, Las Palmas de Gran Canaria, Imprenta del Obispado, 1953.

[33] *Ídem*, «Carta Pastoral sobre La Casa-Museo de Pérez-Galdós», en *Boletín Oficial del Obispado de Canarias,* CIII (Agosto 1964). Véase también *Carta Pastoral sobre La Casa-Museo de Pérez-Galdós*, Las Palmas de Gran Canaria, Imp. del Obispado, 1964.

[34] Véase. J. M. Brocos Fernández, «Los Jelkides, Monseñor Pildain y Zapiain y su defensa de la Compañía de Jesús. Nacionalistas que eligieron a Dios antes que al separatismo», en *Revista Arbil,* nº 117. Reproducido en *Diario Ya.es*.

distas no lograron implantarse en las prácticas sociales ni en las artísticas, salvo con carácter muy excepcional. Por este motivo la defensa de lo nuevo prácticamente tendrá que partir desde cero en la posguerra.

ACTIVISMO POLÍTICO Y TRANSGRESIÓN SOCIAL

Las actitudes contestarias de los jóvenes artistas marcarán el rumbo del arte en Canarias. Presentan una nueva mentalidad artística y una nueva forma de entender el hecho creativo. En el inconformismo se encuentra el germen de sus poéticas, con actitudes novedosas, irreverentes e iconoclastas que se gestan en el contexto político e ideológico de los últimos años de la dictadura de Franco y los inicios de la democracia; circunstancias que sin duda determinaron las acciones concretas de los artistas canarios de esos años.

En el clima de privación de libertades que caracterizó a la posguerra, numerosos intelectuales y artistas plásticos defendieron sus ideas progresistas y transgresoras, recibiendo en ocasiones la acción represora del Estado y sus instituciones. Señalamos a continuación algunos episodios que reflejan este activismo. Tony Gallardo, Francisco Lezcano y Juan José Benítez, en búsqueda de unas condiciones libres de acción artística comprometida fundan en 1963 *Latitud 28* en el seno de la Escuela Luján Pérez. Este colectivo anunció la presentación de un manifiesto a través de la prensa y la radio como si se tratara de una lectura poética, prevista para el 1 de junio. Prohibida por la dirección de la Escuela, la presencia policial en el recinto no permitió la celebración del acto, pero sí la lectura del manifiesto, que fue roto ante el público como signo de protesta por sus autores.

Latitud 28 se separó definitivamente de la Escuela Luján Pérez ese mismo año y sirvió como plataforma para acoger las actividades organizadas por el Partido Comunista de Canarias, trasladándose al Club Victoria, lugar en el que pondrán en marcha un grupo de teatro, recitales poéticos, exposiciones y las denominadas *caravanas culturales,* que intentan integrar la vida artística y social. Organizan un taller de grabado y un grupo de teatro con artistas obreros, actúan en las propias fábricas, con exposiciones al aire libre y recitales poéticos en plazas y playas[35]. El grupo se disuelve tras el procesamiento y posterior encarcelamiento de Tony y José Luis Gallardo.

Tony Gallardo en 1968 fue detenido por los sucesos de Sardina del Norte (Gran Canaria), enfrentamiento que conlleva la detención junto con su hermano José Luis, de la directiva del Partido Comunista y buena parte de los miembros de *Latitud 28*. El escultor fue condenado con 22 activistas más en consejo de guerra sumarísimo a cuatro años de cárcel. En el período 1968-1972 estuvo en los Penales de Soria, Segovia, Tenerife y Madrid.

En 1971 comparte plaza de enfermería con el crítico José María Moreno Galván al que le unió desde entonces una gran amistad. En 1972, a la salida de la cárcel, regresa a Gran Canaria, donde sigue su actividad comprometida y aglutina un grupo cohesionado por motivacio-

[35] J. L. Gallardo y J. M. Bonet, *Tony Gallardo*, Biblioteca de Artistas Canarios, Gobierno de Canarias, 1992. p. 107.

nes políticas. Entabla amistad con dos artistas jóvenes, Juan José Gil y Juan Luis Alzola, con los que realiza experiencias audiovisuales al aire libre ante los Institutos de la calle Tomás Morales y en algunas barriadas y pueblos. Lázaro Santana, al escribir sobre una exposición de Arjona en el Castillo de la Luz, planteó la necesidad de innovar los cauces para comunicarse con la sociedad a través del arte.

Más allá de la suspicacia que generaba la presencia de artistas como Tony Gallardo en cualquier acto, por cuestiones políticas, se reivindica la función mediadora entre arte y sociedad y la necesidad del encuentro del artista con la comunidad a la que pertenece, ante la insuficiencia de las galerías, que atienden exclusivamente al público burgués. Se reclama una mayor participación de los medios de comunicación y de los cauces audiovisuales. Y se afirma que *las paredes de las salas de arte se hacen, hay que mirarlo, estrechas para la sociedad y el artista de hoy y la crisis de éstas —a veces reducidas, y salvadas, con el mero negocio de la venta de marcos y pinturas— ha de ocuparse, en buena parte de nuestra evolución social*[36].

Los años finales del franquismo estuvieron marcados por la radicalización de las posturas políticas y el inconformismo, así como por la búsqueda de nuevas formas de expresión artística y de formatos que permitiesen una mayor interacción entre el arte y la sociedad. En la Península destacan los *Encuentros de Pamplona* de 1972, un conjunto de actos culturales vanguardistas de carácter público, celebrados en un clima de tensa libertad vigilada en la semana previa a las fiestas de San Fermín, en medio de un ambiente socio-político crispado bajo la amenaza y la acción de ETA. Supuso la puesta en marcha de un concepto de interacción entre las artes y de éstas con el espectador:

> para proponer una experiencia colectiva donde convergían exposiciones, proyecciones, representaciones escénicas, recitales poéticos, montajes sonoros y plásticos, conferencias y debates, hilados por acciones artísticas en la misma calle, dándose al conjunto un aire tan festivo como sorprendente, con intención experimental y deseo de apertura a nuevos caminos expresivos[37].

Contacto 1 se inscribe en un contexto en el que algunos movimientos artísticos se interrogan acerca de la naturaleza del arte y de su relación con la vida cotidiana, movimientos que se preguntan acerca de la capacidad del arte para transformar la sociedad y el mundo. El grupo canario concibe el arte como algo intrínsecamente ligado a la vida. Sólo a través de la incorporación de los valores artísticos a la vida diaria, con un arte anónimo y colectivo, podría alcanzarse la tan ansiada libertad. El arte se transforma así en experiencia. La actividad creativa la conciben como un trabajo colectivo inmerso en un ambiente lúdico que desarrollaban en institutos, barrios obreros y pueblos. Confiaban en el poder del arte como herramienta para cambiar la realidad, intentado conciliar la praxis política con la artística de vanguardia. Les unía su oposición al Régimen y la creencia en la radicalidad del compromiso político de los artistas. Algunos se aproximarán progresivamente al discurso nacionalista, reivindicando el legado iconográfico de los antiguos pobladores de las Islas.

36 «La temporada cultural que concluye», en *Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 25 de julio de 1976, p. 12.

37 F. C. Zubiaur Carreño, «Los Encuentros de Pamplona 1972. Contribución del Grupo Alea y la Familia Huarte a un acontecimiento singular», en *Anales de Historia del Arte*, nº 14, 2004, pp. 251-267.

Fue gestado a partir de la amistad entre Tony Gallardo, uno de los miembros más destacados del Partido Comunista de Las Palmas y dos artistas jóvenes procedentes de la Escuela de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife: Juan José Gil y Juan Luis Alzola. En el verano de 1975 y tras un nuevo encarcelamiento de Tony Gallardo, Alzola y Gil organizaron una exposición colectiva en la Galería Yles para pagar la fianza. Adoptarían desde ese momento el nombre de *Contacto 1*.



Juan José Gil, Leopoldo Emperador, Tony Gallardo, José Luis Gallardo y José Luis Alzola, integrantes del grupo *Contacto 1*. Enero de 1976.

La primera experiencia plástica y audiovisual conjunta de estos artistas tuvo lugar en abril de 1975 en el Instituto Tomás Morales de Las Palmas de Gran Canaria[38]. Una propuesta abierta a la participación que conecta con los planteamientos impulsores del proyecto *Experiencias* (1974) desarrollado en la Sala Conca y con *Los desastres de la paz*, muestra de Toni Calabuig en el Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, una crítica artística contra la dictadura de Franco (1974). Gallardo y Alzola construyeron estructuras penetrables y Juan José Gil un mural con un pasadizo. El proceso de realización se filmaba y posteriormente se proyectaba. Cualquier actividad de este tipo en el contexto ideológico y político en el que se vivía, motivaba la suspensión de la iniciativa artística por orden gubernativa.

En el mes de diciembre de 1975, coincidiendo con la organización de una exposición colectiva en la urbanización Tres Palmas, se suma al grupo Leopoldo Emperador. Al año siguiente se celebró en el Ateneo de La Laguna una exposición en la que participan Gil, Gallardo, Alzola y Emperador, con el compromiso de acercar el arte a la Universidad como escenario idóneo para la lucha contra la dictadura en los momentos finales del franquismo. Al núcleo fundacional se vinculan Juan Hernández, Nicolás Calvo y Rafael Monagas. El grupo contó además con el apoyo teórico de José Luis Gallardo, la adhesión de Martín Chirino, la vinculación de Juan Hidalgo, la tutela de Tony Gallardo y el respaldo del Partido Comunista en la clandestinidad.

Otra de sus propuestas tuvo lugar en la piscina de la Isleta. La denominaron *Experiencia Plástica Audiovisual* (1976) y consistía en la colocación de un gran bloque de poliestireno de grandes dimensiones en la pileta vacía, invitando a quien quisiera a intervenir y trabajar en la pieza. Se trataba de un *happening* colectivo y participativo en el que los artistas orientaban el proceso creativo, libre y abierto, proporcionando todo tipo de instrumentos a los asistentes (serruchos, destornilladores, palos…)

La conciencia social del grupo les llevó a solidarizarse con los trabajadores despedidos del Grupo Betancor, organizando una muestra colectiva en la Casa de Colón abierta durante una semana, del 15 al 23 de marzo de 1976, al término de la cual se celebró una subasta pública de los cuadros con el objetivo de recaudar fondos destinados a los trabajadores en paro. La exposición fue idea del arquitecto José Bernárdez Montero y de Antonio Osorio, exdirector de la empresa Betancor y de Juan José Gil, contando con la participación de artistas de toda Canarias. Estos creadores proclamaron siempre la primacía del compromiso político del creador, aduciendo que si parte del pueblo necesitaba ayuda el resto debía prestársela.

[38] «Experiencia de creación artística colectiva en el Instituto Tomás Morales», en *Diario de las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 9 de abril de 1975.



Manuel Padorno y Martín Chirino en Tenerife, septiembre 1976. [Foto Vargas. Digitalización A. Fernández. Archivo Fotográfico Diario de Avisos. Santa Cruz de Tenerife].

Su proyecto más ambicioso fue bautizado con el nombre de *KATAY 76*, experiencia audiovisual ideológicamente próxima a los postulados del *Manifiesto del Hierro.* Desarrollado en el Castillo de La Luz del 19 al 27 de octubre de 1976, *Contacto 1* recreó para esta ocasión un montaje neoindigenista de inspiración política y estética. En 1977, por encargo del Partido Comunista de España, el grupo, con la colaboración de Juan Hernández, emprende la realización de dos grandes murales. Este proyecto y la exposición colectiva *Homenaje a Picasso*, celebrada en el mes de septiembre en la Casa de Colón, constituyen las dos últimas actividades del colectivo. En el texto del catálogo, escrito por Manolo Padorno, dan cuenta del carácter político de la muestra:

> Los artistas canarios Martín Chirino, Tony Gallardo, Juan Hidalgo, Lola Massieu, Rafael Monagas, Juan José Gil, Juan Luis Alzola, Leopoldo Emperador y Juan Hernández, congregados en torno a Picasso, ratifican su lucha y su pasión artística por sus libertades y por las libertades del hombre y del pueblo canario. En la contemplación de estas obras yo insinúo, ya no tan inútilmente, que son las más puras e insobornables muestras de nuestra libertad [39].

A pesar de las expectativas de Tony Gallardo, que pretendía extender las actividades del colectivo en la Península bajo el nombre de *Contacto Canario*, en 1977 el grupo se disuelve. En unas declaraciones a la prensa, Juan José Gil señalaba los motivos que habían llevado a la disolución del grupo:

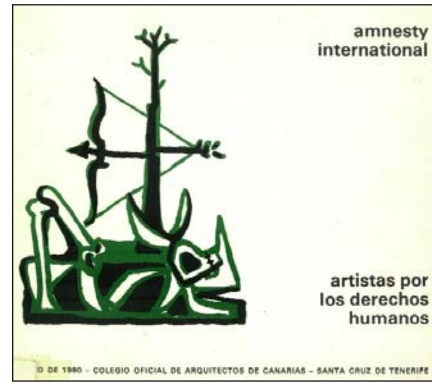
> Ya está superado, se ha disuelto de una forma muy natural. Los grupos surgen en un momento determinado obedeciendo a la necesidad de las circunstancias o a las individualidades de sus propios integrantes. 'Contacto' hizo una labor interesante que incidió en la plástica canaria; hoy sus individualidades se han centrado en el desarrollo personal de cada uno luchando por conseguir un puesto dentro de la sociedad [40].

[39] F. Castro Borrego, *J. Hernandez*, Biblioteca de Artistas Canarios, Gobierno de Canarias, 1991, p. 15.

[40] H. Fajardo, «La Pintura-pintura de Juan José Gil», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 2 julio de 1978.



Monumento al campesino. Tony Gallardo. El Hierro. 1976. [Foto: Federico Castro Morales].



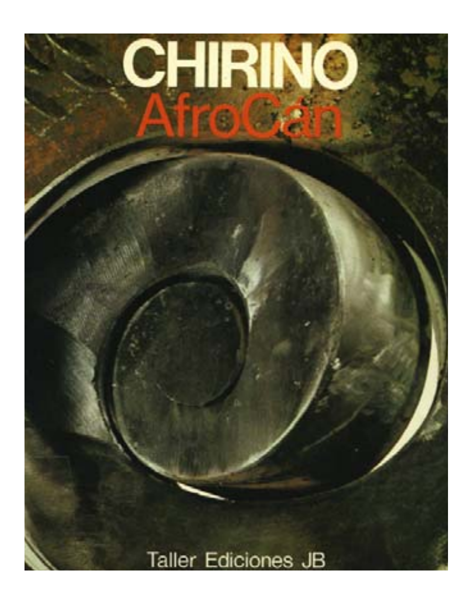
Portada del catálogo *Artistas por los derechos humanos*. Amnistía Internacional. COAC. Santa Cruz de Tenerife. 1982.

El espíritu revolucionario que los animaba, a pesar de sus esfuerzos, no se materializó ni en sus acciones socio-culturales ni en sus propuestas plásticas y visuales. La gran contradicción del grupo consistió en mantener superpuestas en sus actividades una actitud y un lenguaje popular, que no tenía su parangón en la praxis estética, apoyada en fórmulas abstractas, acordes con sus intereses vanguardistas, lo que imposibilitó en última instancia, aunar un ideario socipolítico de base popular, con una acción basada en las actitudes elitistas propias de la vanguardia estética.

El regreso a Canarias del escultor Martín Chirino y del poeta y crítico Manuel Padorno contribuyó a la gestación de una alternativa cultural de carácter nacionalista, apoyada por el Partido Comunista Canario. El escultor Tony Gallardo y su hermano el crítico José Luis Gallardo desempeñaron un papel decisivo en la configuración teórica de esta alternativa, que tenía como propósito una vuelta al espíritu del «Indigenismo canario» para insertarlo en la cultura vanguardista de las Islas, dotándolo de una función crítica y combativa en un contexto marcado por el final del franquismo. El espíritu vanguardista se erigía ahora en un compromiso con el pasado.

La nueva estrategia nacionalista que adopta el grupo *Contacto 1*, formado bajo la tutela de los anteriormente citados, y sus alusiones al pasado aborigen de las Islas —ya presente en el *environment* del Castillo de la Luz—, culminará con la redacción y firma del *Manifiesto de Canarias*, también conocido como *Manifiesto del Hierro*, presentado el 5 de septiembre de 1976 por setenta artistas e intelectuales canarios de izquierda. El pretexto de esta reunión en El Hierro fue la donación que Tony Gallardo hizo a esta isla del *Monumento al campesino*. La erección de esta obra convocó a los artistas del grupo *Contacto 1* y a otros intelectuales insulares próximos al Partido Comunista.

Las afirmaciones y el contenido de este texto programático respondían a la necesidad de reorganizar y dinamizar la cultura y el arte en Ca-



Portada del libro *Afrocán*, editado por Taller de Ediciones JB. Madrid. 1977.

narias, a partir de la puesta en marcha de una nueva estrategia basada en el rescate del legado iconográfico de los antiguos pobladores de las Islas, especialmente la pintadera y la grafía, …*símbolos representativos de nuestra identidad. Afirmamos que han sido un estímulo permanente para el arte canario. Reclamamos la legitimidad del origen autóctono de nuestra cultura.*

El *Manifiesto del Hierro* continúa con el espíritu que movía las actividades de *Contacto 1,* basado en la convicción de que el arte, con su caudal crítico, era un instrumento para transformar la realidad, desde la solidaridad y la convicción de que la cultura ha de estar con las luchas sociales del pueblo: *Autonomía, democratización de la cultura, libertad de creación, y protagonismo popular son las herramientas con las que haremos nuestra auténtica revolución cultural.*

El Manifiesto, como alternativa neoindigenista tuvo sus detractores y generó una gran polémica en el ambiente cultural de las Islas. Desde el suplemento cultural *La Liebre Marceña,* Carlos E. Pinto (1949) y Octavio Zaya pusieron en entredicho la validez del proyecto, calificándolo de oportunista, a través de un contramanifiesto titulado *De la manipulación y la vigencia del arte. Comentarios en torno al manifiesto de una generación acabada.*

Al *Manifiesto del Hierro* le seguirá un segundo texto redactado en Madrid el 20 de noviembre de 1976 durante la exposición de la serie Afrocan de Martín Chirino en la galería de Juana Mordó. Bautizado con el nombre de *Documento Afrocan* y publicado en la prensa local, este nuevo manifiesto contiene un mensaje aún más politizado, en solidaridad con el movimiento estudiantil y repudio del asesinato de Bartolomé García: *Nos identificamos con el movimiento obrero reivindicativo. Nos solidarizamos con el pueblo saharaui. Luchamos por la libertad y la autonomía de las Islas Canarias.*

Suscrito por un grupo de intelectuales y artistas canarios integrado por Tony Gallardo, Martín Chirino, José Luis Gallardo, Alejandro Togores, Juan Hidalgo, Manolo Padorno, Leopoldo Emperador, Josefina Betancor, Juan Luis Alzola y Juan José Gil, el texto refrendaba la mayoría de los postulados recogidos en el *Manifiesto del Hierro*, saliendo a su vez en defensa de Martín Chirino, tras los ataques vertidos en *La Liebre Marceña*: *afirmamos la legitimidad de la trayectoria de Martín Chirino frente a toda posible tergiversación.*

A partir de 1975 se suceden exposiciones expresivas del compromiso de los artistas canarios. Destacan entre ellas la muestra *Libertad de expresión*, itinerante por Canarias (1978) y la celebrada en apoyo al Museo de la Resistencia Salvador Allende, que visita en 1978 el Castillo de La Luz de Las Palmas de Gran Canaria y el COAC [Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias] de Santa Cruz de Tenerife. Esta misma sala acogerá la muestra *Arte Popular Saharaui* (1978), organizada por la Asociación Canaria de Amigos del Pueblo Saharaui; *Artistas por los derechos humanos* (1980), organizada por Amnistía Internacional; y *Artistas Canarios con Sarajevo* (1994), organizada por Cruz Roja y el Gobierno de Canarias.



MARTÍN CHIRINO (LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1926)
AERÓVOROS, 1973-1976

Ángeles Alemán Gómez

A principios de los setenta, Martín Chirino vivía entre Madrid y Nueva York. Llevaba ya años trabajando en el hierro, doblegándolo a su voluntad y creando una tensión entre la esbeltez de sus líneas y la contundencia de la fragua, algo que había aprendido desde sus primeros años de juventud, concretamente desde el trabajo de su padre en los astilleros del Puerto de la Luz y más tarde, ya instalado en Madrid, en una fragua de Cuenca.

Doblegar el hierro, estilizarlo, atrapar el aire con el metal. Las primeras esculturas de Martín Chirino, las *Herramientas poéticas e inútiles*, son de una belleza tan esencial que son, sin duda, las obras más elegantes de la escultura española de posguerra.

Más tarde, ya en los años sesenta, sus preocupaciones intelectuales y su querencia por las raíces africanas de la cultura canaria darían lugar a los *Vientos* y a las *Espirales*, inspirados en las inscripciones primitivas del barranco de Balos y —también— homenaje a aquellas esculturas africanas, llamadas por él *chimbilicocos*, que había admirado en su adolescencia.

Sin embargo, los vientos y las espirales, las emblemáticas formas que desarrollaría durante años en diversas versiones, ambos tan anclados en los orígenes insulares, no impiden la querencia cosmopolita de Martín Chirino y que su escultura alce el vuelo. Por ello, los *Aeróvoros* son, sin duda, el mejor ejemplo de su obra, de la belleza indudable del hierro entre sus manos.

Los *Aeróvoros*, los devoradores de aire. Fue Maud Westerdahl, presencia constante y generosa en la vanguardia insular, quien dio el nombre a estas esculturas.

En los *Aeróvoros*, Martín Chirino despliega las alas de sus espirales, creando una forma aerodinámica que, paradójicamente y debido a su materia, pesa toneladas.

Los *Aeróvoros*, en principio, fueron expuestos sobre peanas. Pero a partir de la exposición «Contraparada», en Murcia, 1982, son suspendidos del techo, con lo que la sensación de vuelo y de ligereza se acentúa.

Tras los *Aeróvoros* aparecieron después los paisajes, el *Afrocan*, las *Ladies*. Martín Chirino ha seguido trabajando de manera incansable durante las últimas décadas y ha llegado al nuevo siglo en plena producción, con una vida espléndida y llena de reconocimiento. Entre sus obras se encuentran esculturas ligadas ya a la historia de Canarias, como la espiral que se estira y desliza sobre el Parlamento de Canarias, la hermosa y luminosa *Lady Harimaguada* que da la bienvenida a la entrada de la ciudad de Las Palmas; o el *Pensador* que se convierte en el emblema de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Pero son los *Aeróvoros*, mejor que ninguna otra de las hermosas esculturas de Chirino, los que alzan al espacio la ligereza increíble del hierro forjado, los que convierten a este material tosco y pesado en la materia de los vientos y la materia de los sueños.

DIRIGISMO Y TUTELA DE LA CULTURA. ARTE OFICIAL Y OFICIALISTA



Retrato de Francisco Franco. José Aguiar. 1939. Cabildo de Tenerife.

Con evidente retraso respecto a los países totalitarios europeos, el franquismo emprendió la negación sistemática de la modernidad alcanzada en España durante las décadas de los veinte y los treinta, en un intento por instaurar un arte oficial de carácter académico y conservador. El modelo se consolida a través de la defensa de una tradición y la búsqueda de una correspondencia canónica entre enseñanza, estímulos a la creación y reconocimientos oficiales que se difunden desde los órganos propagandísticos, la única prensa posible en un tiempo de represión y censura.

En el ámbito de las artes plásticas es reseñable el intento de definir una imagen del líder: ya durante la Guerra Civil, José Aguiar pintó uno de los primeros retratos de Francisco Franco en Burgos (1936), que se expuso en el pabellón de España en la *XXI Bienal de Venecia* de 1938, que puede considerarse la presentación internacional de la imagen del *Caudillo*. También pintó la primera de una serie de obras que conforman la imagen del *Generalísimo*, como el realizado en 1939 para el Ayuntamiento de Salamanca[41]. En 1942 Aguiar realiza dos retratos más de Franco: uno para el Castillo de la Mota, en Medina del Campo, y otro, que hoy se conserva en el MNCARS. Otro artista canario, Tomás Gómez Bosch, retrata al *Generalísimo* para el Gobierno Militar de Las Palmas[42].

Sin embargo, al aproximarnos al arte y la estética del período 1939-1975, debemos evitar la tentación de hacer lecturas simplistas sobre el maridaje entre el arte y la ideología, pues, aunque existe la intención de crear un «Arte del Estado», no se logra uniformizar totalmente la actividad artística. En este fenómeno influyó la reducción de la importancia de la Falange a favor del componte católico tras la promulgación del Fuero de los Españoles el 17 de julio de 1945. Incluso en la arquitectura, donde se implanta la opción neoescurialense, paralelamente a la modernización de la Iglesia, surgen propuestas innovadoras en los poblados de colonización, también impulsada desde la misma oficialidad, imponiéndose lo necesario, lo útil, sobre lo retórico.

Con una economía casi de guerra y preocupados por la reconstrucción, no debe sorprender que muchas veces se considere que en el ámbito cultural fueran escasos los acontecimientos relevantes. Pero los cuarenta no son sinónimo de vacío, ni siquiera de estancamiento, pues, aunque predomina el resurgir del pintoresquismo de tono folclorista y el apoyo oficial a las opciones de corte más academicista y convencio-

[41] A. Llorente, «La construcción de un mito. La imagen de Franco en las artes plásticas en el primer franquismo (1936-1945)», en *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen,* nº 42-43, 2002.

[42] *Ibídem*, p. 67.

nal, se generaron eventos destacables y se comienza la estructuración del *sistema Arte*.

Especial mención merece la incorporación de otros artistas y escritores que defendieron la modernidad en época republicana a las nuevas estructuras oficiales, inicialmente controladas por Falange. Es el caso de Eugenio d'Ors[43], importante referente para los jóvenes canarios de preguerra, que pasó a ser el secretario perpetuo del Instituto de España y organizador de la participación en la *XXI Bienal de Venecia* desde su convicción de que el Estado debía controlar las artes. Liberado de obligaciones oficiales, reemprendió en 1942 sus iniciativas para la promoción de las artes a través de la Academia Breve de Crítica de Arte (1942-1954), que dio a conocer los movimientos artísticos contemporáneos e impulsó la renovación de las artes, promocionando a los nuevos creadores a través de sus *Salones de los Once*[44].



Francisco Martín Vera, Eugenio d'Ors y Plácido Fleitas. Archivo fotográfico Westerdahl. Gobierno de Canarias.

A partir de 1945, se inicia una nueva etapa en la política artística, determinada por el desenlace de una serie de acontecimientos históricos —que no estrictamente artísticos— que propiciarían un nuevo protagonismo de la vanguardia, en muchas ocasiones y de manera contradictoria, bajo el apoyo institucional del Régimen. Este nuevo clima de aperturismo facilitó la experimentación formal colectiva y la aparición de grupos como Pórtico (1947), Dau al Set (1948) y, sobre todo, la Escuela de Altamira (1948), destacado foro de debate artístico de aquellos momentos[45].

La derrota de las potencias del Eje hacía contraproducente cualquier esfuerzo por dar continuidad a los intentos de configurar un proyecto artístico falangista acorde con la estética fascista y nazi, así como la pretensión de que el control exclusivo de la creación artística recayera sobre el Estado, que defendía Eugenio d'Ors. El nombramiento de Joaquín Ruiz Jiménez como ministro de Educación en 1951 confirmó este aperturismo, que se tradujo en facilidades de acceso a la universidad para los hijos de los obreros y participación de los artistas más renovadores en los encargos públicos. Impulsa reformas y auspicia vías alternativas, e incluso la adopción de manifestaciones claramente críticas, permitiendo transmitir una imagen internacional más progresista de la que en realidad se auspiciaba como cultura oficial del país.

La Academia Breve de Arte, disuelta en 1954, contó con el apoyo del Museo de Arte Moderno de Madrid y la colaboración de salas de exposiciones, como la Galería Biosca. Organizó los *Salones de los Once* desde 1943 a 1954, y las exposiciones anuales antológicas, entre 1945 y 1953, seleccionando a los artistas canarios José Aguiar (1947), Eduardo Gregorio (1948) y Manolo Millares, que participa en el X Salón de los Once (1953) con *Aborigen de Balos* (1952), una pieza acorde con el espíritu de la Escuela de Altamira.

UNA REALIDAD BIPOLAR: EL PODER DE LA PROPAGANDA

En los primeros años cuarenta, época de aislamiento internacional y autarquía, fueron escasas las exposiciones de arte español en el extranje-

[43] *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 5 de agosto de 1937, p. 1.

[44] En 1945 Eugenio d'Ors publica *Mis Salones. Itinerario del Arte Moderno en España.*

[45] F. Calvo Serraller y A. González García, «La pintura empieza mañana», en *Equipo Multitud, Crónica de la pintura española de postguerra*, Madrid, Galería Multitud, 1976, pp. 9-19.



Grupo de la Escuela de París en el estudio de Sychra en Praga, con motivo de la exposición *El Arte de la República Española: artistas españoles de París*. 1946. [Foto: Archivo Guillermo de Osma].



José Aguiar, el conde de Casas Rojas y el presidente Dutre (entre otros), en la inauguración de la exposición de arte español en Río de Janeiro. 1950.

ro y, cuando las hubo, esta presencia se debió a iniciativas ajenas a la oficialidad española. En 1942 Óscar Domínguez, que residía en Francia, participó en la *Semana de Arte Español* de París. En 1945 el pintor surrealista estuvo presente en la muestra *Pintores españoles de la Escuela de París*, en Praga, y al año siguiente, en la muestra que se organizó en la misma ciudad con participación de creadores exiliados, con el título *El Arte de la República Española: artistas españoles de París*. Las razones de esta exposición son resumidas en el diario *Rudé Právo* el 30 de enero de 1946:

> Primero: abogamos, como el primer país europeo, en forma de una aproximación espiritual, por la España democrática...; la segunda razón es artística: observamos por nuestros propios ojos, por primera vez desde comienzos de la guerra, cómo se desarrolla el arte fuera del área aislada —entiéndase Checoslovaquia—, ocupada por los alemanes. Tenemos ante nosotros un arte de pintores y escultores españoles, residentes ya desde hace dos decenios fuera de su patria y adaptados al ambiente francés, que, sin duda alguna, habrá ejercido una no pequeña influencia. Ésta es la tercera razón por la cual apreciamos la exposición: podemos averiguar qué original fuerza nacional puede mantener el artista en un ambiente ajeno [46].

A partir de 1945 la oficialidad española, consciente de la necesidad de salir del aislamiento para proyectarse internacionalmente, da cabida a una incipiente estética renovadora. Jorge Luis Marzo afirma que la política española de las artes se apoyó a partir de entonces sobre un perfil de gestión muy preciso: para ello el Estado actuaba como comisario de las exposiciones que programaba[47].

En la segunda mitad de los cuarenta se organizó la muestra *Arte Español* en Buenos Aires y Caracas; la Dirección General de Relaciones Culturales de España, por invitación de la Sociedad de Amigos del Arte de Egipto, presentó en El Cairo una *Exposición de Arte Español* (1946 y 1950)[48]; y en 1947 se celebró en la capital argentina la *Exposición de Arte Español Contemporáneo* con la participación de Plácido Fleitas y la de José Aguiar no sólo como pintor, sino también como comisario. En 1948 esta exposición visita Río de Janeiro y Sao Paulo.

Aunque en el discurso político interior persistía el repudio hacia opciones modernizadoras o vanguardistas, por sospecha o despecho ideológico, lo cierto es que incluso desde los sectores oficialistas comenzaba a registrarse la estructuración de la cultura y de un sistema de las artes donde la vanguardia encontró un lugar. A nivel global, más allá de Picasso, Dalí y Miró, vectores de la proyección cultural del arte español en el extranjero, artistas renovadores más jóvenes integran las embajadas internacionales auspiciadas por el Estado. No se nos oculta que el arte era utilizado como un medio de propaganda en el exterior, en una acción planificada y sistematizada a través del Plan de Promoción Internacional que puso en marcha Luis González Robles, comisario por oposición, y responsable de planear la proyección del arte español a través de la organización de bienales, como las *Hispanoamericanas de Arte* (Madrid, 1951; La Habana, 1954; Barcelona, 1955) o la de Alejandría, o bien a través del fomento de la participación en otras más señeras,

[46] P. Stepanel, «Antoni Clavé en Praga, en 1946», en *Estudios pro Arte*, Barcelona, 1976, nº. 6, abril-junio, pp. 56-61.

[47] J. Luis Marzo, *Arte Moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España*, 2006, p. 9.

[48] En la edición de 1950 participa Juan Guillermo.



Aborigen nº 1. Manuel Millares. 1951. I Bienal de Arte Hispanoamericano. Colección Arte Contemporáneo. Madrid.

como la *Bienal de Venecia* y la *Bienal de São Paulo* y mediante acciones paralelas a estos eventos. González Robles seleccionaba personalmente a los artistas participantes con gran acierto, puesto que los creadores que representaron a España obtuvieron numerosos premios.

La I Bienal fue inaugurada en Madrid por el Jefe de Estado coincidiendo con la celebración del 12 de octubre, día de la Hispanidad, y con la conmemoración del quinto centenario del nacimiento de Isabel la Católica, circunstancia que quedó nítidamente subrayada en el discurso inaugural pronunciado por Joaquín Ruiz Jiménez, que iniciaba la apertura cultural de España al exterior, apoyándose en la *ideología de la hispanidad*, nuevo referente para la diplomacia franquista. Madrid acogió también la *Tercera Semana de Arte* organizada por la Escuela de Altamira, presidida por Alberto Sartoris[49].

Numerosos creadores plásticos de las Islas se incorporaron a los grandes eventos promovidos desde la oficialidad, al ver en ellos una forma de salvar el aislamiento. Fue el caso de las Bienales Hispanoamericanas de Arte. En su primera edición de 1951 contó con una selección realizada por Mariano de Cossío y Eduardo Westerdahl[50].

Para Manolo Millares su participación en esta Bienal supuso el encuentro definitivo con la realidad artística contemporánea; también la ocasión de medir con las aportaciones de otros creadores innovadores su pieza *Aborigen nº 1*, realizada ese mismo año en Las Palmas de Gran Canaria[51].

Frente a la nutrida representación de la I Bienal, en la II, celebrada en La Habana (1954), sólo estuvieron presentes José Aguiar, Óscar Domínguez, Juan Guillermo, César Manrique, Manolo Millares y Felo

49 M. Cabañas Bravo, «La tercera reunión de la Escuela de Altamira celebrada en Madrid en 1951», en *Trasdós*, Revista del Museo de Bellas Artes de Santander, nº 3, Santander, 2001, pp. 202-213.

50 Participan Alberto Brito, Francisco Bonnín Guerín, José Bruno, Rubén Cabrera Carreño, Mariano de Cossío, Carlos Chevilly, Juan Davó, Eva Fernández, Plácido Fleitas, Juan Ismael González Mora, Antonio González Suárez, Pedro de Guezala, Manuel López Ruiz, Manuel Martín González, Manolo Millares, Carlos Morón, José Julio Rodríguez, Enrique Sánchez, Santiago Santana, Antonio Torres, Alfredo Reyes Darias, Fredy Szmull y Antonio Servando.

51 Esta obra, fundamental en la producción del artista, perteneció a la colección de Eduardo Westerdahl.



Pictografía canaria. Manuel Millares. 1952. Colección privada.

Monzón, de los cuales sólo los dos últimos residían en Canarias. Por problemas surgidos a última hora con el transporte de las obras, Eva Fernández no pudo participar. En una entrevista publicada en la prensa meses más tarde, la pintora relataba la devolución desde Sevilla de los dos cuadros que había enviado a la exposición: […]*porque así lo dispuso la Secretaría de la Bienal argumentando que se habían cerrado ya los cajones*. Subrayaba la pintora que los artistas isleños no tenían los mismos privilegios que los peninsulares. *Para los canarios enviar obras a la Península supone unos gastos y unas dificultades hasta ahora casi insuperables*[52].

En la *III Bienal Hispanoamericana de Arte*, celebrada en Barcelona (1955), la presencia volvió a ser diversa, conviviendo obras tradicionales y experimentales. Estuvieron presentes Alberto Brito, Francisco Bonnín Guerín, José Bruno Studis, Martín Chirino, Juan Davó, Eva Fernández, Tony Gallardo, Juan Ismael, Antonio González Suárez, Vinicio Marcos,

[52] S. Morales, «Encuesta para la III Bienal Hispanoamericana de Arte. Eva Fernández», en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 16 de septiembre de 1955, p. 3.

Manolo Millares, Miró Mainou, Felo Monzón, Víctor Núñez, Pino Ojeda, Santiago Santana y Fredy Szmull. Esta edición tuvo bastante eco en los medios canarios, apareciendo publicados numerosos comentarios y entrevistas a los participantes. Millares que continuaba trabajando en la línea de aproximación del arte actual al prehistórico, presentó tres obras pertenecientes, también, a su ciclo de Pictografías: *Aborigen de los Guayres* (1951), *Aborigen de Balos* (1953) y *Pintura Canaria* (1953). Como explica el crítico Carlos Areán:

> La Bienal de 1953 […] sirvió, al igual que la Barcelonesa del 55, para ratificar el triunfo de la abstracción […]permitió que muchos españoles pasasen el charco, y que algunos de ellos se enterasen en la Habana, de lo que se estaba realizando en la Argentina o en México, en Venezuela o en los Estados Unidos […] [53].



César Manrique en su estudio de de la calle Covarrubias de Madrid, ante uno de los cuadros que enviaría a la XXX Bienal de Venecia. 1960.

Se trataba de un objetivo perseguido desde la oficialidad que compensara la imagen conservadurista y tradicional que se persiguió en la primera década del franquismo. Sin embargo, para numerosos artistas y críticos de arte, las Bienales Hispanoamericanas no dejaban de ser convocatorias oficialistas y reaccionarias, de modo que, de manera paralela al apoyo que recibe la iniciativa de figuras como Salvador Dalí y otros afines de la España oficial franquista, se registran frecuentes campañas en contra y actos de boicot protagonizados por artistas españoles exiliados y por extranjeros contrarios al régimen político que las organizaba. Entre las contra-bienales o anti-bienales impulsadas por el propio Picasso en París, o Rivera, Siqueiros y Tamayo en México, destacan la *Exposition Hispano-Américaine,* celebrada en la Galería Tronche de París (1951), la *Contrabienal* de Caracas (1951), y la *I Exposición conjunta de artistas plásticos mexicanos y españoles residentes en México* (1952).

La existencia de esta línea de contestación y el surgimiento de dificultades insalvables para celebrar las ediciones de la *Bienal Hispanoamericana* previstas para Caracas (junio de 1958) y Quito (marzo de 1960), llevaron al Instituto de Cultura Hispánica a decidir la definitiva interrupción de este evento para reemplazarlo por las *Exposiciones de Arte de América y España*, que se celebran en Madrid y Barcelona, con el propósito de facilitar la entrada de creadores latinoamericanos y la proyección exterior[54]. Esta institución organizó en 1962 la exposición de Lola Massieu, Pedro González y Felo Monzón en el Instituto de Cultura Hispánica de Munich.

Al convertirse Hispanoamérica en un objetivo económico estratégico para el Estado español, se multiplicaron las embajadas comerciales, muchas veces acompañadas de acciones culturales, como exposiciones de arte contemporáneo. De manera simultánea, al restablecerse en 1951 relaciones con países democráticos, como Estados Unidos, y a la par que se producía la integración de España en organizaciones internacionales, como la UNESCO y la ONU, que en 1946 había declarado al Régimen franquista una amenaza potencial para la paz internacional, el arte nuevo realizado en España comenzó a tener una gran presencia internacional.

[53] C. Areán, *30 años de arte español*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1972, p. 28.

[54] M. Cabañas Bravo, *Artistas contra Franco*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996; *Política artística del Franquismo. El hito de la BienalHispano-Americana de Arte*, Madrid, C.S.I.C., 1996; *El ocaso de la política artística americanista del franquismo*, México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1996.



José Dámaso y Luis González Robles, comisario español en la XXXV Bienal de Venecia. 1970.

El acercamiento del franquismo hacia los países del Mediterráneo y Estados Unidos durante los años cincuenta, fructificó en el Plan Marshall, expresión más evidente del apoyo político norteamericano a Franco, aunque existen otras manifestaciones menos tangibles como son las relaciones artísticas y culturales. Sorprende en 1951 la participación de Eva Fernández en la *Exposición Internacional de Arte* del Centro Universitario Florida Southern College de Lakeland (Florida), en la que le fue concedido el Primer Premio para extranjeros y una Mención Honorífica. Dos años después expondría en el Grand Central Galleries de Nueva York (1953).

Durante la dirección del Pabellón Español en Venecia por Luis González Robles (1958-1979 y 1982-1984), el Informalismo permitió proyectar una imagen de modernidad y renovación de la España de Franco. De hecho, la toma de conciencia acerca de la necesidad profesional de salir al exterior para darse a conocer, lleva a las autoridades a consentir que los creadores más progresistas y contestatarios, candidatos a la censura interior, pudieran participar en las muestras internacionales y, especialmente en las bienales, al tiempo que contribuir a su neutralización ideológica[55]. Tuvo una relevancia especial la Bienal de 1958, en la que González Robles seleccionó una representación del Informalismo español, con una amplia representación del grupo El Paso (1957).

César Manrique participa en la *XXVIII Bienal de Venecia* (1956) y en la *XXX*, de 1960. Manolo Millares está presente en las ediciones de 1956 y 1958. En 1962 Cristino de Vera pinta obras expresamente para la Bienal, durante el período de disfrute de una Beca de la Fundación Juan March para el extranjero que lo condujo a Italia, entre otros países. En 1964 Chirino tuvo una sala especial del Pabellón Español en la *XXXII Bienal de Venecia*. José Dámaso acudió a la *XXXV Bienal* (1970) con seis obras basadas en un texto de Samuel Beckett y Juan Hidalgo fue invitado al ámbito *Attualitá Internazionale 1972-1976*, donde realiza con Marchetti cuatro *performances* organizadas por el crítico Tommaso Trini en 1976. José Abad, tuvo sala personal en el Pabellón de España en la *Bienal de Venecia* de 1982.

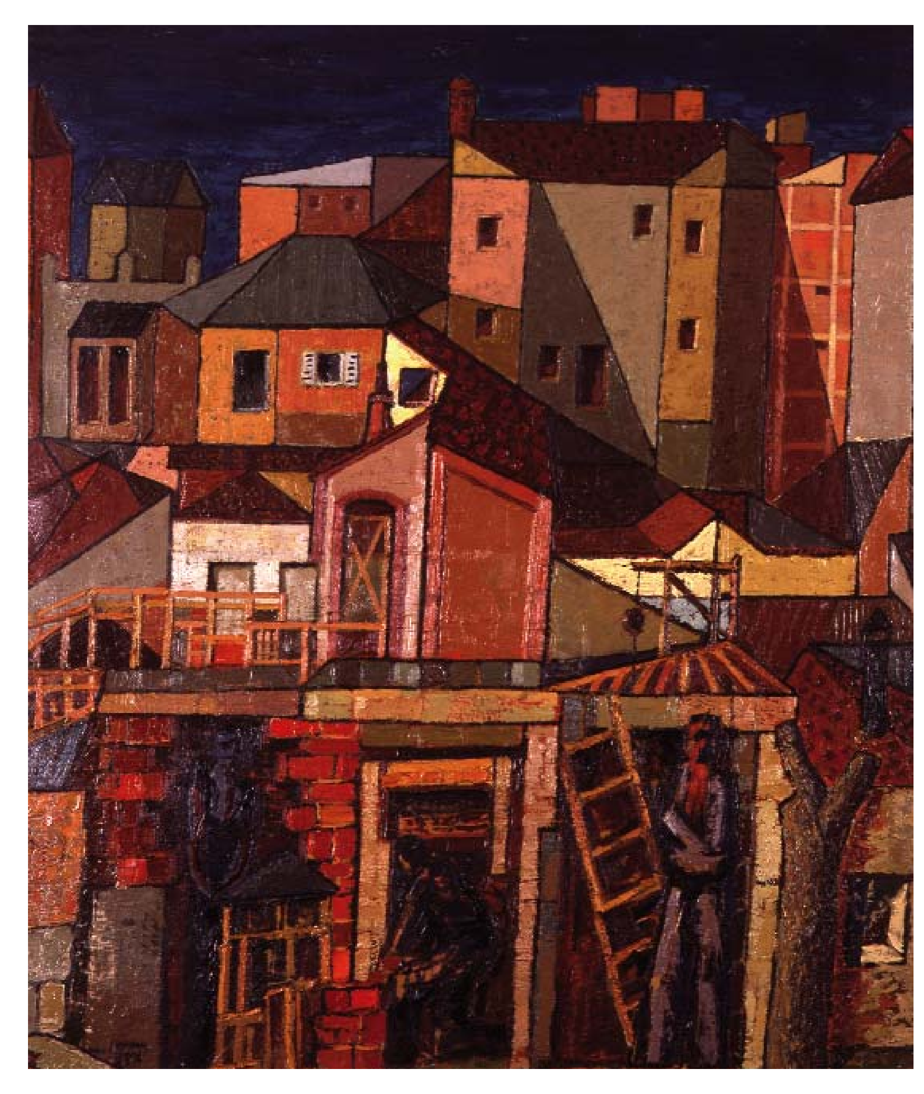
La representación española en la *Bienal de Sao Paulo*, surgida en 1951, también sería responsabilidad de González Robles hasta 1977. Este escenario sería excelente para la proyección de los artistas canarios: Juan Guillermo está presente en la segunda edición (1953); y también en la colectiva *Arte Español Actual* que acompañó a la *I Feria Exposición de Productos Españoles* celebrada en Santiago de Chile. Ese año también participa en la muestra *Pintura Española Contemporánea* en Lima (Perú).

Para la *IV Bienal de São Paulo* (1957), de marcada orientación constructivista, inducida por su secretario Mario Pedrosa, González Robles seleccionó diez obras de Millares, que expuso junto a esculturas de Jorge Oteiza, que recibió el Gran Premio de la Bienal. El *Museum of Modern Art* de Nueva York adquirió en dicha Bienal el *Cuadro 9* (1957) de Manolo Millares. En la V Bienal (1959), Martín Chirino tuvo una presencia notoria, con sala especial dentro del Pabellón Español, donde ex-

[55] R. Torrent Esclapés, «Máscara y realidad. El arte español en la Bienal de Venecia», en *Un siglo de arte español en el exterior. España en la Bienal de Venecia. 1895-2003*, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 2003.



Muerte con burbuja. Serie *La Muerte*. José Dámaso. 1969. Colección privada.



Construcción urbana. Juan Guillermo. 1955. Colección privada. Madrid.

puso nueve hierros forjados, y César Manrique estuvo representado en la muestra sobre el arte moderno español que se organizó paralelamente en diversas ciudades latinoamericanas. En esta exposición también estuvo presente Carmen Arozena (1917-1963). La nómina de canarios presentes en bienales se completa con César Manrique, en la *VII Bienal de Sao Paulo* (1963)[56] y Felo Monzón, junto con Pedro González, en la *X Bienal* (1969).

Al criterio de González Robles se debe asimismo la selección de artistas para las exposiciones celebradas en el MOMA y en el Guggenheim de Nueva York en 1960. La muestra *New Spanish Painting & Sculpture* luego recorrería diversos museos de Estados Unidos y Canadá, sirviendo de presentación para Rafael Canogar, Eduardo Chillida, Modest Cuixart... y para los canarios Martín Chirino y Manolo Millares.

También destaca el papel de las muestras integradas en las exposiciones internacionales y universales. Juan Guillermo estuvo presente en la colectiva del Pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas (1958). Posteriormente integraría la colectiva *Pintores Españoles*

[56] *Contemporary painters of Spain at the New York World's Fair*, Dirección General de Bellas Artes, Comisaría General de España, Madrid, 1964.

Contemporáneos del Pabellón de España en la Feria Mundial de Nueva York (1964) junto con Cristino de Vera. La muestra *Contemporary Spanish Art* en la Galería Art Original de New Canaan (Conneticut) (1965), incluyó a César Manrique. *Maestros de la Pintura Española Contemporánea* en su visita a Nueva York, también mostró la obra de Juan Guillermo (1967).



Murales para la Secretaría General del Movimiento. José Aguiar. 1943. Madrid.

En 1959 visita Lisboa *Veinte Años de Pintura Española Contemporánea* con obra de los canarios José Aguiar, Juan Guillermo, Manolo Millares, Julio Moisés, Gregorio Toledo y Cristino de Vera. Ese mismo año se celebran exposiciones colectivas dedicadas a la joven pintura española en París, Friburgo, Basilea, La Haya, Munich, Río de Janeiro, Lima, Santiago de Chile, Valparaíso y Bogotá, y al año siguiente en Oslo, Montevideo y Buenos Aires, en las que participaron César Manrique y Martín Chirino. En 1960 la Maison de la Pensée Française de París acoge la colectiva *Peintres Contemporains d'Espagne*, en la que están Juan Guillermo y Manolo Millares. César Manrique participa en 1961 en la exposición *Contrastes en la pintura española de hoy* en el Museo Nacional de Arte Moderno de Tokio y también en la muestra *Arte español contemporáneo* en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas y en *Salon des Réalités Nouvelles* de París. En 1966 *Arte Actual de España* presenta en la South Africa Nacional Gallery la obra de Juan Guillermo. En 1968 Martín Chirino es seleccionado para la muestra *Hedendaagse Spaanse kunst: van Picasso tot Genovés*, que visita el *Museum Boymans-van Bouningen* de Rotterdam.

Luis González Robles basaba su acción en el análisis previo de los escenarios donde se iban a producir los grandes eventos artísticos para conocer las tendencias críticas y artísticas y, en general actuaba a través del conocimiento directo de los artistas y centros donde se gestaban las ideas y tendencias de vanguardia. Su acción informada le permitió programar en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid importantes exposiciones internacionales durante los años de su dirección, entre 1968 y 1974. Los contenidos seleccionados eran inéditos en España: impresionistas, simbolistas, la primera exposición de Paul Klee en la Península, o la colección Olivetti de pintura italiana contemporánea son algunos de los proyectos expositivos programados[57].

LA PROXIMIDAD DEL ARTE A LA IDEOLOGÍA

Sin duda José Aguiar fue el creador canario que mayor reconocimiento oficial alcanzó en vida. Durante la dictadura de Primo de Rivera ya había obtenido importantes premios: la Tercera Medalla en la Exposición Nacional de 1926 con *Figuras de pueblo* y, en 1929, con *Mujeres del Sur*, la Medalla de Oro en la *Exposición Nacional de Bellas Artes,* que ese año se celebró en Barcelona. Aunque en los años treinta se había aproximado a cierta modernidad a raíz de su viaje a Italia, durante la Guerra Civil sorprende su proximidad a la cúpula de los sublevados y su defensa de un arte oficial franquista. En 1940 publicó *Carta a los ar-*

[57] G. Solana, «Entrevista a Luis González Robles», en *El Cultural, El Mundo*, Madrid, 26 de abril de 2000.



Murales para el Cabildo de Tenerife. José Aguiar. 1951-1959.

tistas españoles sobre un estilo en la revista *Vértice*, en la que afirmaba que era necesario *resucitar lo oficial para que sirva, como en las grandes épocas, a tal empresa*. Este hecho patriótico no evitó que fuera sometido a un proceso legal por su vinculación a la Masonería en fechas previas a la Guerra Civil española (1930-1932). Ya señalamos que Aguiar, en lugar de resultar inhabilitado por su delito probado de masonería, colaboró en la gestación de la imagen artística del nuevo orden ideológico español. Retrató al dictador en varias ocasiones y en 1943 le encargan un gran mural para la Secretaría General del Movimiento, en Madrid.

Aguiar, convertido en «artista del Régimen», obtuvo la Medalla de Honor en la *Exposición Nacional* de 1944 por su obra *Estío*, próxima a otras composiciones que, desde una poética individualista, intentan revalidar la posible fusión entre Clasicismo y Regionalismo, en una pintura de corte folclórico y ausencia total de crítica social, que tiene su mejor exponente en los murales que realizaría en la década siguiente para el Salón de Actos del Cabildo Insular de Tenerife. Al año siguiente obtenía otra Medalla de Honor en la *Exposición Nacional* por un boceto para el mural *La consagración de los mártires*, acorde con el propósito de redescubrir un *arte humanizado*[58], al servicio de *la más elevada vocación del hombre: la que lleva a Dios por el camino del Imperio*[59].

En 1947 viaja a Argentina y Brasil como delegado de la *Exposición Nacional de Arte Contemporáneo Español*, obteniendo gran éxito y encargos, especialmente de retratos, como el del presidente de la República de Brasil, lo cual demuestra que era ya para entonces el artista de moda. Tentado de residir definitivamente en América, en 1948 de forma repentina decide regresar a España[60]. Como retratista oficial destacan los trabajos acometidos en 1950 en Canarias, para perpetuar al Obispo de Tenerife, Domingo Pérez Cáceres, y al Capitán General García Escámez.

En 1951 José Aguiar contrata la decoración del Salón de Actos del Cabildo de Tenerife, cuyos lienzos instala en 1959, al tiempo que comenzaba a realizar para el Obispado de Tenerife las pinturas de la basílica de Candelaria (obra que concluiría su hijo Waldo Aguiar), con un repertorio iconográfico de tono moralizante y pedagógico y un pretendido mensaje de canariedad, dispuesto en cinco paneles con las representaciones del Padre Anchieta y el Hermano Pedro Bethencourt[61].

[58] L. F. Vivanco, «El arte humano», en *Escorial. Revista de Cultura y Letras,* Madrid, nº 1, 1940.

[59] P. Laín Entralgo, «Un médico en ante la pintura», en *Vértice*, Madrid, diciembre de 1937- enero de 1938.

[60] C. N. Crespo de las Casas, *José Aguiar: su vida y su obra*, Cabildo Insular de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1975, p. 12.

[61] A. Abad, *José Aguiar*, Biblioteca de Artistas Canarios, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife.



Gozos del mar. Jesús Arencibia. Murales del Cabildo de Gran Canaria. 1954.

Los encargos que recibía José Aguiar eran altamente remunerados, como los cuadros adquiridos por las instituciones: el Ayuntamiento de Madrid compró *Lucha de los ángeles y los monstruos* por 300.000 pesetas. Esta trayectoria de éxitos comerciales, finalmente, fue reconocida en 1959 con el nombramiento de miembro de la Hispanic Society of America y el ingreso en 1960 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando[62] con el discurso *Análisis de la angustia en el arte contemporáneo*.

En Las Palmas de Gran Canaria Jesús G. Arencibia (1911-1993) también recibe encargos oficiales. Su prestigio como pintor le llega tras estudiar Bellas Artes en Madrid y regresar a Canarias en 1947, revelándose como muralista al afrontar la decoración del baptisterio de la iglesia de San Juan Bautista (Telde, Gran Canaria), en el que despliega tres temáticas relacionadas entre sí: *Expulsión del Paraíso*, *Consecuencias del pecado* y *Bautismo de Cristo*. En 1948 acomete los murales del Aeropuerto de Gando y los de la iglesia de Santa Isabel de Hungría en Escaleritas; y en 1951 los murales del hotel Santa Catalina, propiedad del Ayuntamiento capitalino. En 1953 le encargan la realización de tres murales para la Feria del Campo de Madrid y dos para la Casa Palacio del Gobierno Civil de Las Palmas. Al año siguiente pintaba para el Salón de Actos del Cabildo Insular de Gran Canaria *Las nasas vacías* y *La alegría de la pesca*, en el paño central, y en los laterales, *Las tristezas del mar* y *Procesión marinera*[63].

A Mariano Cossío se le encomendó en 1949 la decoración del Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma. El argumento respondió a la estética costumbrista, con escenas típicas de campesinos y pescadores, narrado con lenguaje alegre y natural, recurriendo a iconos populares, resaltando en exceso los trajes típicos y enseres de artesanía[64].

En Tenerife Antonio Torres, a su regreso de Marruecos ejecutó varios encargos oficiales para la Iglesia, el Cabildo Insular de Tenerife y el

[62] *Ibídem*, pp. 96-99.

[63] N. Ferrando Rodríguez, «El mural del Cabildo Insular de Gran Canaria de Jesús Arencibia», en *Vegueta,* Las Palmas de Gran Canaria, nº 1, octubre de 1993, pp. 293-302.

[64] A. Mª Arias de Cossío, *La obra de Mariano Cossío en las colecciones privadas canarias,* Excmo. Ayuntamiento de La Laguna, 2007, pp. 46-51.



José Aguiar pronunciando su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 1960. Madrid.

Mando Económico, organismo creado en 1941 por Decreto Ley de Presidencia del Gobierno: la decoración del salón «Plataneras» del hotel Mencey en 1950 y los murales del salón de fiestas del Círculo de Amistad XII de Enero de Santa Cruz de Tenerife, en 1952. En 1956 y 1957 pintó dos murales y mobiliario litúrgico para la capilla del Orfanato de San Gabriel.

El pintor y militar Antonio González Suárez en 1951, el mismo año que decidía abandonar el servicio activo en el Ejército, recibió el encargo para la decoración del Salón de Sesiones del Ayuntamiento de Los Llanos de Aridane (La Palma)[65]. Para la capital de esta isla José Sixto Fernández del Castillo realiza un mural con cera sobre lienzo para el I.E.M. Alonso Pérez Díaz (1963) y con la misma técnica realiza al año siguiente el mural del Parador de Las Cañadas (Tenerife).

Arencibia se concentra en atender una demanda destinada tanto a edificios civiles, como políticos, además de religiosos, si bien en estos últimos encontramos ejemplos en los que resulta difícil disociar política y religión. Tal es el caso de las propuestas decorativas que cristalizan en la iglesia de Santa Isabel de Hungría (Escaleritas, Las Palmas de Gran Canaria, 1948) y las formuladas para el templo de Nuestra Señora de Los Dolores (Schamann, Las Palmas de Gran Canaria). Entre la elaboración de ambos proyectos han pasado once años. En el segundo templo, trazado por Juan Serradell Margarit bajo pautas vanguardistas, Arencibia, iniciaba una etapa marcada por símbolos un tanto oníricos y gustos derivados del Neofigurativismo, rasgos que afloran en *Pentecostés*, escena recreada en el altar mayor que se aviene sin contradicciones a la singular estructura del templo[66].

Nos interesa resaltar también que en los dos templos trabajaron otros artífices del momento. En Santa Isabel de Hungría, destacamos la presencia de Abraham Cárdenes. Al fin y al cabo aceptar la beca concedida por García Escámez para culminar en Madrid los estudios interrumpidos durante la Guerra Civil pasó factura, para bien o para mal, a todos los beneficiarios. El tándem formado por Cárdenes y Arencibia, ambos becados por el Régimen, lo había establecido años antes el Ayuntamiento al encargarle distintos trabajos en El Pueblo Canario. Al pintor se le encomendó la decoración mural de la ermita de Santa Catalina inserta en el recinto, mientras que en el escultor recayó el encargo de la representación mariana, que apoyada en una ménsula, preside la esquina de uno de los inmuebles.

Si Arencibia en Santa Isabel de Hungría decoró el presbiterio, como ya hemos señalado, al escultor le correspondió llevar a cabo dos imágenes: la representación de la advocación titular y la que se ubica en la hornacina localizada sobre la puerta principal del recinto. Pese a lo dicho no parece que la colaboración de estos dos autores obedezca a un planteamiento estético conjunto, cada uno sigue sus propios derroteros, sin más unidad que el lenguaje un tanto grandilocuente que exigían estas obras.

Situación similar se repite en la iglesia de Nuestra Señora de los Dolores, donde interviene un escultor más, Juan Márquez (1903-1980),

[65] C. González Cossío, *Antonio González Suárez*, Biblioteca de Artistas Canarios, Gobierno de Canarias, 2000.

[66] Estas obras así como el resto de la producción muralista ha sido estudiada por N. Ferrando Rodríguez, «Los murales de Jesús Arencibia», en *Exposición Antológica,* 1991 y P. Almeida Cabrera, *Arencibia,* Biblioteca de Artistas Canarios, Gobierno de Canarias, 1993.



San Pío V en la Batalla de Lepanto. Mariano de Cossío. 1945. Iglesia de Santo Domingo. La Laguna. Tenerife.

autor de las imponentes esculturas que presiden la fachada. Como colofón de una trayectoria corta pero muy sugerente, nos deja un grupo escultórico integrado por varias figuras agrupadas en torno al *Pantocrátor*. Referencias a la estatuaria medieval se alían con reminiscencias cubistas aderezadas por notas expresionistas, conformando un atrevido conjunto realizado en piedra artificial blanca que resalta sobre paneles de piedra volcánica oscura[67]. Por otra parte, las obras de Cárdenes, alcanzan aquí también rasgos de monumentalidad, con vigorosos cuerpos de concepción miguelangelesca[68].

La renovación estética ensayada en el templo suscitó la disconformidad de la Iglesia y por supuesto de la feligresía, de gustos más clásicos. En Venezuela, Israel Peña publicó un artículo en *El Nacional* con el título *Arte Sacro Moderno. Esta iglesia es un «cabaret», pero el cura la construyó y el obispo la bendijo*, probablemente censurado en la Isla, en el que relata el incomprensible proceso de trabajo en el que se vieron envueltos los artistas implicados, particularmente Jesús G. Arencibia, quien recibió diversas cartas en las que se le acusaba de comunista[69].

En Tenerife, el obispo Fray Albino impone la temática a desarrollar en la iglesia de Santo Domingo (La Laguna), cuando en 1945, su párroco José García Pérez decide restaurar y decorar la fábrica con pintura mural. El trabajo pictórico se le encargó al artista vallisoletano Mariano de Cossío (1890-1960), residente en la isla, quien lo llevó a buen término sin cobrar estipendio alguno. Recurriendo a la técnica al fresco, plasma en las paredes y el arco de la nave, escenas sobre la comunidad dominica y la Virgen del Rosario, advocación estrechamente vinculada a la orden. El conjunto pictórico expresa un tributo de exaltación a la oración, alegorizado mediante la intercesión de la imagen titular, pudiendo extractarse en tres episodios narrativos, de los que cabe citar la representación de *San Pío V en la Batalla de Lepanto*. La figura papal es observada desde la zona inferior, por Heraclio Sánchez, entonces magistral de la catedral, y por el obispo Pérez Cáceres[70]. También realizó murales para el Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma (1950), de temática costumbrista. Su labor como muralista finaliza en el Paraninfo de la Universidad de La Laguna (1959).

Proyectos integrales decorativos se dieron en algunos templos, si bien a escala inferior. En algunos casos aprovechándose la construcción o renovación de una iglesia se acomete la innovación del mobiliario y ajuar litúrgico, tal como acontece en la iglesia de San Francisco de Asís (Las Palmas de Gran Canaria), cuya reforma planteada en 1954 por Se-

[67] El Pantocrátor está acompañado por San Juan Evangelista, San Pedro y San Pablo cada uno con sus respectivos atributos, además de dos ángeles dispuestos en los extremos. C. Pérez Reyes, *La escultura canaria contemporánea 1918-1978*, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1984, p. 169.

[68] Estas representaciones responden al Corazón de Jesús, Virgen de los Dolores, Virgen del Carmen y San José con el niño. *Ibídem*, pp. 262-263.

[69] El artículo fue publicado en el periódico caraqueño el 7 de junio de 1959. P. Almeida Cabrera,
Arencibia, *op.cit.*, pp. 83-84.

[70] A. Mª Arias de Cossío, *Mariano de Cossío: su vida y su obra,* Aula de Cultura de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1975, pp. 39-40 y M. L. Suárez Navarro, «Los programas iconográficos del muralismo religioso en Tenerife durante el Franquismo» en *In Honorem Juan Régulo,* Universidad de La Laguna, 1990, pp. 274-276.



Cristo. José Abad. 1968. Iglesia de la Cruz del Señor. Santa Cruz de Tenerife.

cundino Suazo exigió en la década siguiente un programa ornamental en el que se contempló la pintura mural como alternativa. A tal fin la Junta de Obras del Templo convocó concurso público y examinados los bocetos por el mencionado arquitecto, así como por su asesor Enrique Marcos Dorta, historiador del arte, el encargo recae en José Arencibia Gil (1914-1968), pintor formado en Madrid y autor hasta la fecha de diversos cuadros que abordan distintos géneros. Para ornamentar el presbiterio elige como tema un *Calvario*, que sirve de fondo a la efigie lignaria del *Crucificado* que presidía el templo, mientras que en el arco toral recrea escenas alusivas a la vida del santo titular. Además de su impronta muralista, el artista concilia la estética del recinto elaborando el soporte del sagrario manifestador, las pilas bautismales, pasamanos de madera e incluso la corona de la Virgen de la Soledad[71]. Estos trabajos lo mantienen ocupado durante los sesenta, aunque en los años centrales de la misma y con idéntica técnica, óleo sobre lienzo adosado a la pared, realiza tres murales, considerados lo mejor de su producción, en la iglesia de San Matías (Artenara, Gran Canaria)[72].

Frente a estas actitudes continuistas en el plano de la expresión artística, surgen otras opciones más vanguardistas, a la zaga del espíritu renovador que en materia artística y decorativa se hace sentir a partir de 1962 tras la celebración del Concilio Vaticano II. Recordemos también que dos años antes se había celebrado en Munich, con motivo del I Congreso Eucarístico Internacional, una muestra que contenía recientes planteamientos estéticos sobre iglesias. Esa muestra llegaba a España en 1963, haciéndose perceptible su influencia en los sectores más avanzados del clero, que aplicaron similares modelos en nuestro país. No en vano, en un ambiente enrarecido de espiritualidad se había avanzado hacia el arte abstracto y hubo críticos como Luis Felipe Vivanco que debatían sobre la conexión entre el arte religioso y la Abstracción[73]. En Santa Cruz de Tenerife, Nicolás Soriano y Benítez, párroco de la iglesia de la Cruz del Señor, se movió dentro de esa línea, al confiar a José Abad la imagen titular, así como buena parte de enseres litúrgicos, candelabros, reclinatorios y pilas bautismales. Ello ocurría en 1968 cuando el creador comenzaba a ser respetado en el ambiente artístico de Canarias y centraba las pesquisas en sus características jaulas y fragmentos curvos de hierro, prestos a invadir el plano exterior. Segmentos tubulares ensamblados con chatarras conforman este innovador *Cristo* que curiosamente recibe, a la par que el beneplácito inmediato de la curia, la oposición más radical de feligreses y ciudadanos tinerfeños, situación que origina un encendido debate artístico a través de la prensa. Ante el desconcierto generado, críticos e historiadores, entre ellos Jesús Hernández Perera, Eduardo Westerdahl, Carlos Pinto Grote y Eliseo Izquierdo, redactan escritos en aras de ilustrar la contemporaneidad artística, trayendo a colación la intervención realizada por Pablo Serrano en el santuario de Alcobendas (Madrid), la realizada por Subirach en el de la Virgen del Camino (León), y en general a los tributos que desde la vanguardia rindieron a la plástica religiosa artistas como Matisse, Rouault y Chagall[74].

[71] G. Jiménez Martel, *José Arencibia Gil 1914-1968*, M. I. Ayuntamiento de Telde, 1994, p. 67

[72] *Ibídem*, pp. 35-37.

[73] L.F. Vivanco, «Arte abstracto y arte religioso», en *Cuadernos Hispanoamericanos,* nº 46, 1953.

[74] F. Castro Morales, *José Abad,* Universidad Carlos III, Madrid, 2000, pp. 63-64.

Pese a la disparidad de opiniones, la imagen se convierte pronto en un referente de modernidad y José Abad realizará otros crucificados de menor formato, pero técnica y composición similares, atendiendo a la demanda de coleccionistas particulares y de distintas iglesias. Más ambicioso es el proyecto que Abad lleva a cabo en el Templo Ecuménico (playa del Inglés, Gran Canaria), dejando su impronta abstracta en la inmensa rejería que cierra la puerta del recinto. La cancela, de marco ojival, está integrada por múltiples módulos cuadrados donde se agrupan segmentos tubulares orientados en diversas direcciones. Delante, a escasos metros de la reja, dispone una columna en la que registra una inscripción con el nombre de este recinto multiconfesional, diseñado por el arquitecto Manuel de la Peña, bien expresivo por otra parte de la importancia y desarrollo que el turismo adquiere en la Isla en esos años[75].

ICONOS DE LOS VENCEDORES Y ORNATO PÚBLICO

Al comenzar los cuarenta la presencia de la escultura en el ámbito público se reducía a conjuntos marmóreos decimonónicos, algunas muestras señeras realizadas por artistas peninsulares, y pequeños bustos sobre sencillos paralelepípedos con los que nuestros jóvenes creadores, tras superar su formación en las Islas o en la Península, se iniciaban en este género. Hay una desatención del ornato escultórico de la ciudad por los políticos, que, preocupados por otras cuestiones, ignoran el arte público, que responderá a intenciones conmemorativas y casi siempre a impulsos de colectivos particulares o de instituciones culturales que, mediante suscripción pública y con escaso apoyo, lograrán a duras penas la concreción de los homenajes. Supeditados al encargo, y en consecuencia, a preferencias mediatizadas las más de las veces por cuestiones extraartísticas, los escultores rara vez dejan entrever planteamientos modernos. La relación espacio-obra tampoco fue entendida ni atendida, hasta el punto de que muchos escultores desconocieron previamente el lugar donde iría ubicada la pieza.

La práctica del memorial se refuerza con el establecimiento del Régimen franquista, si bien revalidando la tónica anterior y siempre, en líneas generales, sin alcanzar el desarrollo ni la envergadura que logran similares iniciativas en otros puntos de la Península. La escasez de medios en un momento tan crítico para las Islas, dejó en el papel muchas de las intenciones que ya desde 1936 comienzan a plantearse. Un artículo sin firma, publicado el 20 de octubre de ese año en el periódico tinerfeño *La Tarde,* se hace eco de la intención expresada por varios municipios de la isla, a favor de perpetuar en mármol y bronce varios monumentos enaltecedores de *la estupenda gesta del heroico caudillo*, añadiendo con visos poéticos que todos tendrían como pedestal las señeras altiplanicies del Teide, *lugares visibles para su cristalización gigantesca en consonancia al triunfo logrado por el que salió de esta isla para cumplir su misión providencial.* Tampoco cristaliza la iniciativa que el Ayuntamiento de Las

[75] *Ibídem*, p. 65.

Palmas de Gran Canaria aprueba en sesión plenaria un año después, a instancias del concejal Limiñana López. Se trataba de una pequeña obra, a emplazar en la escalerilla del viejo Muelle de Las Palmas, con la que se pretendía sellar el punto de partida de Franco. A tal fin se propone la conveniencia de invitar a artistas locales, celebrando un concurso de bocetos para escoger el proyecto que mejor se ajustara. Existen referencias escritas sobre otra iniciativa, elaborada por Néstor Martín Fernández de la Torre, que debía cumplir un doble objetivo: evocar el hecho histórico y servir de última morada a los ciudadanos fallecidos por la causa. El proyecto se inicia, pero al año siguiente las obras se interrumpen, dándose preferencia a otras necesidades urbanas más imperiosas.

A la espera de mejores circunstancias económicas se opta por designar una cripta provisional en el cementerio que, años después, será el germen del único monumento que con esas pretensiones se levantó en Las Palmas de Gran Canaria, mientras que en la vieja escollera se colocaba un monolito de reducidas dimensiones en el que se hacía constar su nueva nomenclatura: Muelle del Generalísimo. Escaso éxito, por idénticos motivos, tuvo un segundo proyecto impulsado por Alberto Manrique de Lara, ofrecido a Falange Española y presentado en las Casas Consistoriales el 15 de noviembre de 1938. Se trataba de un memorial a los Caídos que, siguiendo la tradición iniciada ya en otras partes de España, reunía tres modalidades distintas: conjunto escultórico, cruz de los Caídos y panteón. Consistía en un obelisco con un gran pórtico semicircular en el frente, que conduciría a la capilla y cripta. Para la base del monolito se proponía una escultura de *La Piedad*, socorrida iconografía con la que se alude a la patria y sus fallecidos. Coronas fúnebres, escudos de España y de la ciudad junto al yugo y las flechas acordes con el imaginario que se impondría esos años. Para designar al arquitecto-director artístico, el promotor sugería un concurso público, mientras que para la escultura se imponía a Manolo Ramos, quien años después se establecería en Madrid, atendiendo a un buen número de encargos oficiales, como los bustos de García Escámez, Blas Pérez y Francisco Franco. También colaboró con Muguruza en los primeros estudios para Cuelgamuros y aunque fue relegado tras contratarse a Diego Méndez, algunos de sus historicistas bocetos quedaron plasmados por otros artistas.

En Santa Cruz de Tenerife las propuestas tampoco fraguaban, y en 1938 la ciudad ponía fin al monumento, iniciado antes del conflicto bélico, dedicado a la memoria de *García Sanabria,* en el parque homónimo. Traemos a colación este proyecto diseñado por el arquitecto Marrero Regalado, porque en la decoración escultórica debida a Borges Salas, se distingue *Fertilidad,* figura esteatopígica que al parecer no formaba parte del proyecto inicial. No han faltado quienes han puesto en relación esta oronda mujer con el establecimiento del Régimen franquista, alegando que podría tratarse de una clara alusión a la opulencia de los vencedores[76]. En dicha figuración Borges Salas no hace concesiones al ideal clasicista, y lejos de ofrecer un mensaje pletórico, la presenta

[76] F. Castro Borrego, «Las artes plásticas después de la Guerra Civil», en *Historia del Arte en Canarias*, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1982, p. 267.



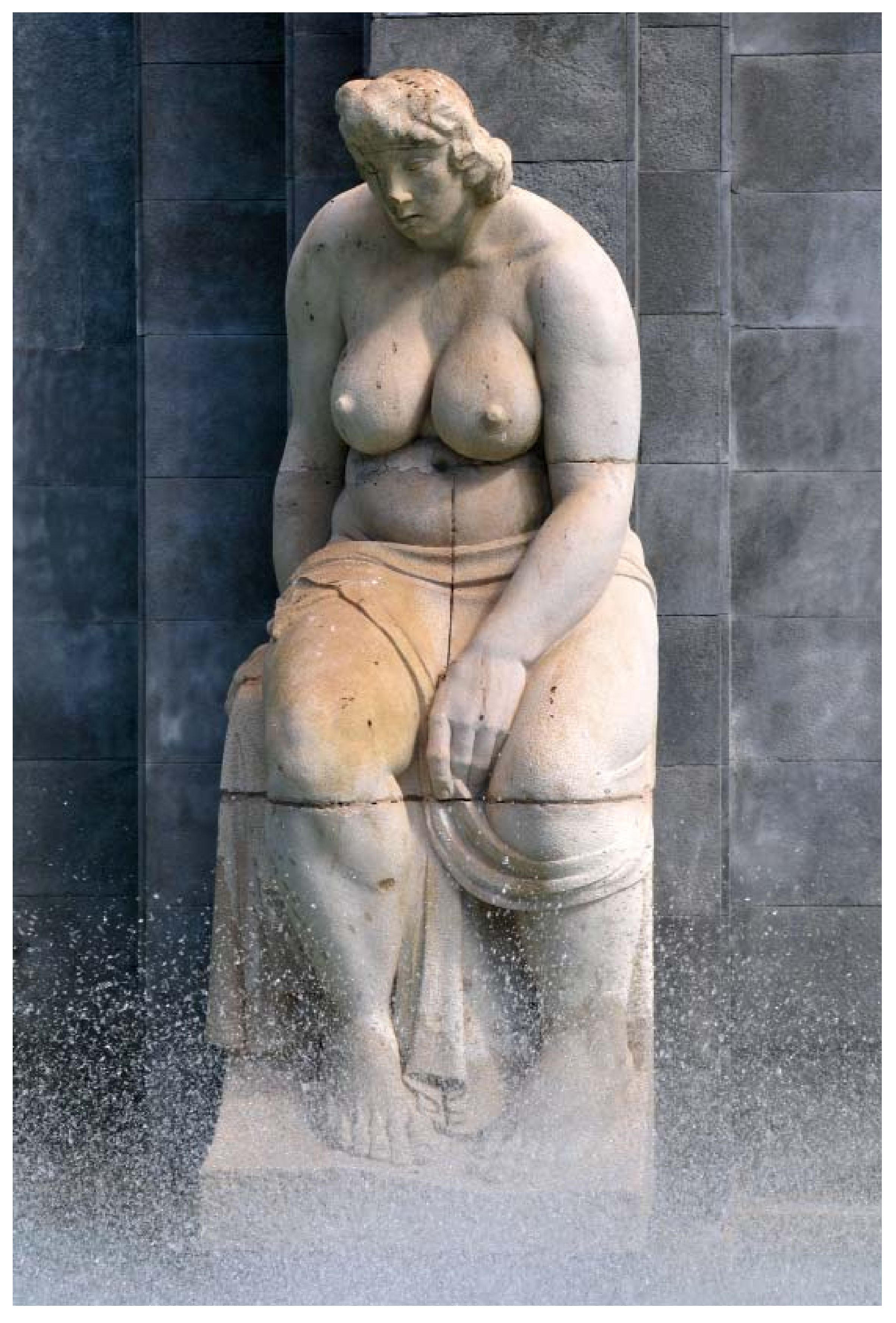
Monumento a los Caídos. Tomás Machado, Enrique Cejas, Francisco Borges Salas. Francisco Cid y Antonio Torres. 1947. Plaza de España. Santa Cruz de Tenerife.

más que vencedora, aparentemente rendida y desgarbada. Es más, como se recordará, el escultor sería represaliado tras la Guerra Civil, y la escultura, por su parte, retirada en los años cincuenta por un concejal que consideró inmoral la representación de un exuberante desnudo femenino en un jardín público.

Las diferentes tentativas conmemorativas perfiladas en las dos islas capitalinas antes citadas, monumentos a Francisco Franco y memoriales a los Caídos por la Patria, reflejan dos de las líneas temáticas que en Canarias, al igual que en distintos puntos peninsulares, seguirá la escultura pública enaltecedora del Régimen. A ellas debemos sumar una tercera, desarrollada con mayor profusión y de la que las Islas también contaron con diversos ejemplos. Nos referimos a la exaltación de personajes ligados directamente a los poderes fácticos de la dictadura, con vinculación al ámbito insular, como el Capitán General García Escámez, rector del Mando Económico o el palmero Blas Pérez González, ministro de la Gobernación. Sus efigies, que no dejaron de ser más que modestos bustos, también engrosan la nómina de símbolos franquistas que con afán aleccionador pasaron a ocupar las vías públicas de distintos núcleos isleños.

Muchos monumentos a los Caídos quedaron reducidos a una cruz, que usualmente se ubicaba adosada a las iglesias, en sus inmediaciones, o próximas a las tapias de los cementerios. Se acompañaban de una o dos estelas funerarias donde figuraban inscritos los nombres de los vecinos fallecidos en combate. Muchas de ellas, de modestas dimensiones, materiales perecederos y escasa calidad artística, desaparecieron víctimas del deterioro, otras lo harían tras la llegada de la democracia, siendo las menos las retiradas a consecuencia de la Ley de la Memoria Histórica.

El único *Monumento a los Caídos* que reunió realmente todas las funciones que debía desempeñar una obra de esas características, según



Fertilidad. Francisco Borges Salas. 1938. Parque García Sanabria. Santa Cruz de Tenerife.



Monumento a los Caídos. Tomás Machado, Enrique Cejas, Francisco Borges Salas. Francisco Cid y Antonio Torres. 1947. Plaza de España. Santa Cruz de Tenerife. [Foto: Ana Quesada].

los criterios del momento, perfectamente evidenciados en el colosal Valle de Los Caídos para el que José Aguiar había dibujado algunos bocetos, fue el que se erigió en Santa Cruz de Tenerife (1945-46), en la entonces denominada plaza Primo de Rivera, céntrica explanada resultante del derribo del castillo de San Cristóbal. La iniciativa de su construcción partió del citado García Escámez, tras sustituir al general Serrador en la dirección del Mando Económico del Archipiélago.

Los argumentos que avalaron el proyecto, considerado aún hoy en día, en atención a los materiales y a la iconografía, como el de mayor envergadura de cuantos emprendió ese cuerpo político, quedaron perfectamente reflejados en las bases del concurso público para su realización, incidiendo en la significación de la ciudad como punto de partida



Monumento a Onésimo Redondo. Manuel Ramos. 1961. Valladolid.

del caudillo hacia lo que se denominó la gran *Cruzada de Liberación*. La cercanía del puerto determina por tanto la elección del solar y la importancia que la urbe adquiría en la historia de España justifica de sobra, por una parte, la convocatoria de un concurso a escala nacional, y por otra, la apertura de una suscripción pública con idéntica proyección. De los seis proyectos presentados se elige el de Tomás Machado en atención a la resolución que adoptaba en cuestiones conmemorativas "*siendo el más logrado clásicamente, tanto en sí como en relación a la plaza"*, aspecto éste muy valorado, pues no olvidemos que Santa Cruz resolvía una vieja aspiración: la ocupación del solar resultante de la demolición del antiguo edificio militar, y culminar la planificación del frente marítimo, que en esos años se llevaba a cabo[77].

El nuevo espacio urbano quedaría regularizado por una plaza circular, formato que favorecía múltiples perspectivas al conjunto conmemorativo, que por tal razón, ofrece dos fachadas, una orientada al puerto. Dos soldados, apoyados en espadas-cruces, custodian la elevada cruz, representando uno de ellos al valor cívico y otro al militar. En la base central se distingue una fuente con forma de barca de la que surge, a modo de mascarón, una figura femenina alusiva a la Victoria. Tras ella se diferencian dos relieves con distintas representaciones. En el izquierdo, un grupo de aborígenes exhiben viandas de la tierra, mientras que en el derecho se registran los tres ejércitos; alegorías de la contribución de Santa Cruz a la contienda española. Tanto los soldados, próximos a la estética del alemán Arno Breker, como los relieves y la figura de *La Piedad* que domina el conjunto, fueron realizados por Enrique Cejas Zaldívar (1915-1987), mientras que *La Victoria* fue resuelta por Alonso Reyes Darias. Antonio Torres pintó *las Milicias Angélicas* y un *Pantocrátor*, mural de resabios medievalistas, asunto que con factura similar se desarrolló en el Valle de los Caídos. En definitiva, se trata de un conjunto donde comparten protagonismo los elementos escultóricos y arquitectónicos, cruz y hemiciclo columnario, que resueltos con soportes de gran escala se convierte en claro código lingüístico del mensaje trasmitido por los vencedores[78]. La inauguración fue objeto de todo tipo de anuncios encaminados a incentivar la asistencia del público.

No se dieron en Canarias muestras tan grandilocuentes como la comentada, aseveración que no sólo debemos interpretar en función de los elementos constructivos y ornamentales, sino también en atención a los mecanismos utilizados para concretarla: concurso público con proyección nacional, colaboración artística entre arquitectos y escultores, planteamientos urbanísticos previos, etc.

Manuel Ramos recibió el encargo de realizar el monumento a Onésimo Redondo. Durante cuatro años trabajó en este memorial, erigido en el cerro de San Cristóbal (Valladolid, 1961). Sobre escalinatas y zócalo se levanta un par de bloques que flanquean enormes yugos y flechas, bajo los cuales sitúa un grupo escultórico presidido por el líder de las J.O.N.S. Realizó bocetos para la decoración del Valle de los Caídos, que finalmente realizaría Juan de Ávalos, y proyecta para el Ayunta-

[77] El proyecto ganador fue explicado por su autor. Véase T. Machado, «Monumento a los Caídos en Santa Cruz de Tenerife», en *Revista Nacional de Arquitectura*, Madrid, 1953, nº 140-147, agosto-septiembre, p. 94. La memoria del concurso y otros documentos relacionados con el proyecto han sido recogidos por Mª I. Navarro Segura, *La posguerra en el archipiélago*, Aula de Cultura de Tenerife, 1983, pp. 290-293.

[78] C. Fraga González, *Las plazas de Santa Cruz de Tenerife*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna-Tenerife, 1973, pp. 56-59. «El monumento a los Caídos», en *La Tarde,* Santa Cruz de Tenerife, 20 de septiembre de 1944. Mª I. Navarro Segura, *op. cit.*, pp. 290-296. Padrón Albornoz, «La Cruz de la Victoria», en *La Tarde,* Santa Cruz de Tenerife, 1942.

miento de León un monumento a los Caídos que no recibió la aprobación del consistorio.

Lo que ocurrió en otros municipios isleños dista mucho de la magnificencia apelada por el Mando Económico en Santa Cruz de Tenerife. La responsabilidad de honrar a los Caídos fue de los Ayuntamientos, que no siempre contaron con recursos y artífices, quedando reducidos los memoriales a sencillas cruces erigidas con parcos bocetos y tras escasos trámites relacionados con el ornato público, hecho constatable en las pocas líneas que las corporaciones les dedicaron en sus escritos oficiales.

Ilustrativo al respecto resulta el expediente abierto por el Ayuntamiento del Puerto de la Cruz (Tenerife), formado por una simple carátula en la que consta la denominación del mismo y la fecha de 1952. Tras ella, una segunda hoja muestra de forma abocetada, sin grandes pretensiones ni explicación alguna, un dibujo realizado por el arquitecto Tomás Machado que a la postre cristalizó en un sencillo conjunto integrado por cruz y basamento[79]. De más envergadura pero siguiendo similar esquema es la *Cruz de los Caídos* erigida en Santa Brígida (Gran Canaria), combinándose en este caso la cantería azul con el mármol, así como la que el municipio de Moya encargó al arquitecto Fernando Delgado. A las trazas de este arquitecto se debió también la imponente urna funeraria que a finales de los años cuarenta se dispone ante la fachada de la iglesia de la Concepción de La Orotava, desvirtuando los originales retranqueos de sus naves laterales. El conjunto fue desmontado a finales de los años noventa, al restaurar la iglesia, siendo trasladado al cementerio municipal.

Modelo bien diferente y más tardío es el que escogió la Villa de Mazo (La Palma, 1965), desparecido hace ya algunos años. Fue diseñado a instancias del Ayuntamiento por Vicente Blanco, persona estrechamente ligada al mundo de la artesanía y diseñador de los tradicionales y efímeros arcos del Corpus. En este caso la convencional cruz no constituyó el signo esencial del conjunto, concentrándose la fuerza expresiva en una imagen religiosa, que se nos antoja evocación iconográfica de El Salvador, ahora interpretada bajo trazas esquemáticas y dinámicas[80].

De exaltación franquista, pero con temática diferente y, por otra parte, exclusiva en las Islas, es el conjunto que perpetúa la reunión celebrada por Franco con los Jefes oficiales de la guarnición de Tenerife, en Las Raíces (El Rosario, 1956). Tomás Machado levantó este monumento en el que se unen elementos arquitectónicos y escultóricos. Un obelisco es el eje central de un escenográfico espacio circular que favorece la concentración de visitantes. La cruz es el símbolo más reiterado de todo el conjunto, utilizándose también en estructuras arquitectónicas ya que constituye el formato del escalonado basamento sobre el que descansa una corona laureada. Frases y símbolos alusivos a la campaña franquista jalonan las distintas partes de este complejo[81]. Pese a que prevalece su carácter propagandístico sobre el artístico, sorprende que este memorial fuera declarado en 1965 Conjunto Histórico Artístico de Interés Nacional, poniéndolo a la misma altura que algunos inmuebles representa-

[79] Dato facilitado por el historiador del Arte Eduardo Zalba.

[80] C. Velázquez Ramos, *Historia general de la Villa de Mazo*, CCPC, La Laguna, 1999, p. 411.

[81] «Visita del gobernador civil al término municipal del Rosario», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 5 de marzo de 1965, p. 3.

tivos de la arquitectura canaria, como por ejemplo la iglesia de la Concepción de La Orotava, que el 18 de julio de 1948 había sido reconocida como Monumento Histórico-Artístico de Categoría Nacional.

Un último grupo está integrado por bustos y torsos de tamaño natural o poco más, de personalidades políticas representativas del Régimen en los que el protagonista, ataviado con vestimenta militar, en la mayoría de los casos, luce rango o galardones. Son retratos muy convencionales que no dejan entrever resoluciones artísticas contemporáneas. Para su ejecución se recurre a artistas locales y en menor medida a peninsulares, si bien algunas veces la adquisición de los mismos se hace en atención a propuestas remitidas mediante catálogos por talleres de fundición peninsulares. La mayor parte de este tipo de homenajes fue impulsada por los ayuntamientos, mediante suscripción pública.

De la segunda mitad de los cuarenta datan los bustos de Francisco García Escámez. Sus efigies se colocaron siempre junto a obras emprendidas durante su gestión al frente del Mando Económico, reforzando con su presencia las numerosas placas marmóreas que registran a este organismo como promotor de determinadas zonas urbanas, barriadas o construcciones individuales. El Ayuntamiento de Breña Baja (La Palma) ubicó por encargo de la Junta de la Barriada García Escámez, junto a los cuarteles militares, un busto broncíneo que es copia del que el Ayuntamiento de Fuencaliente situó, también con aportaciones vecinales, en el interior de una rotonda circular que precede a la bodega de Teneguía, edificio proyectado como nave industrial de la cooperativa vinícola de Fuencaliente, promovida por el Mando Económico. Al mismo personaje perpetúa el escultor grancanario Abraham Cárdenes en la barriada bautizada entonces Generalísimo Franco (Schamann, Las Palmas de Gran Canaria).

De José Antonio Primo de Rivera, ataviado con la camisa de Falange, consta que existieron al menos dos representaciones broncíneas, hace tiempo desaparecidas de la vía pública. Una estaba ubicada en el barrio de Triana, de Las Palmas de Gran Canaria y otra, signada por el escultor Monteverde y fundición Codina (1962), en el parque del Drago, en el municipio de Icod de los Vinos. En este segundo caso se trataba también de un homenaje a los Caídos, pues en la pared del fondo se disponía una placa a manera de pergamino, con los nombres de los fallecidos en la Guerra Civil.

Blas Pérez González, ministro de la Gobernación desde septiembre de 1942 a febrero de 1957 y miembro de una familia de destacados políticos palmeros, también mereció, a juicio del Cabildo de La Palma, un monumento que reconociera los muchos favores que su gestión concedió a la Isla, entre ellos la reconstrucción de la torre de la iglesia de Mazo por Climent, con el impulso de la Dirección General de Regiones Desvastadas. El busto, obra de Enrique Pérez Comendador, se sitúa en una concavidad elíptica revestida de láminas de granito precedida por un estanque, originando un espacio quizás demasiado pretencioso para una obra escultórica tan pequeña. La imagen estaba terminada en 1965 pero el entorno no se culmina hasta 1971[82].

[82] J. Pablos Abril, «El próximo miércoles será inaugurado el monumento erigido por la provincia de Tenerife al Caudillo», en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 14 de marzo de 1966, p. 15.



Monumento al Caudillo. Juan de Ávalos. 1964. Avenida Anaga. Santa Cruz de Tenerife.

Paralelo en el tiempo es el monumento levantado en Santa Cruz de Tenerife a Francisco Franco. Los primeros trámites de esta iniciativa se fechan en 1964, año en el que Pablos Abril, en calidad de Gobernador Civil decide promover «la Comisión pro-monumento al Caudillo», colectivo integrado por el promotor, el escultor Alfredo Reyes Darias, el historiador del arte y entonces vicerrector de la Universidad de La Laguna, Jesús Hernández Perera y Antonio Pintor González, Ingeniero director de la Junta de Obras del Puerto de Santa Cruz de Tenerife, cuya presencia se pone en relación con el lugar destinado a la ubicación del conjunto, que una vez más debía situarse, como ocurrió con el Monumento a los Caídos de Santa Cruz, en las inmediaciones del puerto, evocando la partida de Franco desde esta isla. Y por ello se elige el punto de unión entre la Avenida Anaga y las Ramblas, justo en un punto que se consideraba como apéndice de una zona militar, el castillo de Almeida. Juan de Ávalos, de origen extremeño como el propio gobernador, con quien al parecer sostenía una gran amistad, fue elegido para realizar esta obra. Pero no olvidemos que éste fue uno de los artífices que intervino en la decoración escultórica del Valle de Los Caídos; por lo tanto garantizaba el logro del simbolismo pretendido por la Comisión. El memorial se expresa con una fuente que tiene como fondo un panel de granito dividido por cuatro columnas que recogen el escudo en



Juan Hidalgo con John Cage durante la preparación de *Il treno di John Cage (alla ricercas del silenzio perduto)*. Bolonia. Junio-julio de 1978.



Juan Ismael y Nieves Gas parten para Barcelona a bordo del Turia, despedidos por un grupo de amigos, entre los que se encuentran Plácido Fleitas, Tony Gallardo, Pedro Lezcano y Juan Rodríguez Doreste. Enero de 1956.

bronce, patinado en oro viejo, de los partidos judiciales de la provincia de Santa Cruz de Tenerife. De su interior, sobre base de piedra volcánica surge el Arcángel en actitud de alzar el vuelo, disposición que se ha puesto en relación con el viaje de Franco en el Dragón Rapide. Asentado sobre esta escultura, el caudillo cubierto con la bandera nacional y una espada en su mano.

EL ÉXODO DE LOS ARTISTAS

La principal razón de los viajes de creadores canarios fuera del Archipiélago tuvo que ver con la formación, bien para realizar estudios o especializarse, bien para ejercer la docencia[83]. Pero la enseñanza fue un refugio para numerosos creadores activos en las décadas de los cuarenta y cincuenta, debido a las estrecheces materiales y a la imposibilidad, para muchos, de vivir del arte, tanto en las Islas como en el exterior. Durante su ausencia de las Islas Juan Ismael, Pedro González, Tony Gallardo… fueron docentes.

Madrid y Barcelona y, en menor medida Sevilla, Bilbao y Salamanca, fueron los destinos que atraen a nuestros artistas plásticos. Juan Ismael entre 1940 y 1944 residió en Bilbao y Salamanca. A partir de 1942 fue profesor de la Escuela Nacional de Cerámica de Madrid, la Escuela de Cerámica de la Moncloa, fundada por Francisco Alcántara, donde se unió al Postismo, movimiento poético vanguardista. Tras una etapa en Canarias, en 1956 se traslada a Barcelona, desde donde marcha hacia Venezuela. A su regreso a Gran Canaria trabaja como profesor de dibujo en los Institutos de Bachillerato de Agüimes y Tafira. Juan Guillermo, después de residir en París (1924-1936) y ser movilizado en el frente de Huesca durante la Guerra Civil, fijó su residencia en la capital, desde 1940 hasta su fallecimiento en 1968; ahí se incorporó a la llamada Segunda Escuela de Madrid y participó de las exposiciones que se promovieron para proyectar el arte español en el extranjero[84]. Pedro González se trasladó a Madrid en 1946 para estudiar en la Escuela de Ingenieros. En 1949 regresa a la isla, matriculándose en la Escuela de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife.

Ya en la década de los cincuenta, por razones de estudio, se traslada a la capital de España Cristino de Vera en 1951. De los integrantes de la vanguardia de LADAC [Los Arqueros del Arte Contemporáneo], José Julio Rodríguez llega a Madrid en 1953, donde remite su actividad expositiva, y en 1955 lo hacen Juan Hidalgo y el grupo compuesto por Elvireta Escobio, Manolo Millares, Alejandro Reino, Manuel Padorno y Martín Chirino, que permanece en Madrid, a excepción de Alejandro Reino, que ha regresado recientemente a Gran Canaria.

En 1974 Juan Hidalgo regresa de Milán y desde 1975 su presencia en el ambiente artístico canario comienza a ser cada vez mayor. Manuel Padorno Navarro (1933-2002) en Madrid se relaciona con los pintores y poetas que más tarde formarían el grupo El Paso. En 1956, por motivos familiares, vuelve a Las Palmas, donde continuó su actividad com-

[83] V. Izquierdo Expósito, «Artistas canarios emigrados a Venezuela después de la Guerra Civil Española», en *XII Coloquio de Historia canario-americana*, Casa de Colón, Las Palmas de Gran Canaria, 1996. Tomo III, 1998, pp. 341-358.

[84] P. Almeida, *J. Guillermo*, Biblioteca de Artistas Canarios, Gobierno de Canarias, 2004, p. 132.

prometida con el arte, la literatura y la política. Ya casado con Josefina Betancor, de 1961 a 1963 vivieron en Lanzarote, y de nuevo en Madrid. En 1969 hizo su primera visita a Nueva York y a partir de entonces se suceden frecuentes viajes por Europa, EE UU, Cuba, Jerusalén, etc. En 1972 creó con Josefina Betancor la editorial Taller Ediciones JB, realizando una importante labor de difusión de los autores canarios. Escribió textos, diseñó y editó libros y catálogos de artistas de la Galería Juana Mordó (Rivera, Farreras, Canogar, Mompó, Equipo Crónica...), destacando en 1977 *Chirino Magec el deslumbrador*, catálogo de la muestra en dicha galería. A partir de los años ochenta expuso con mayor asiduidad su obra pictórica y retorna a las Islas, nombrado asesor de la Consejería de Cultura del Gobierno de Canarias (1985).

Manolo Millares el mismo año de su llegada a Madrid, en 1955, realiza su primer viaje a París, con motivo de la muestra de sus dibujos en la Librairie Cairel, propiedad de Tomás Seral. Participa en los proyectos más innovadores del país: Museo de Arte Contemporáneo y grupo El Paso, escribe y logra una importante proyección internacional, interrumpida por su muerte prematura, en 1972.

Vivi Milano a los 18 años marcha a Madrid donde inicia su formación artística, viviendo entre pintores y visitando exposiciones. Asiste a la Escuela de San Fernando y recibe clases de dibujo y pintura del artista húngaro Hans Peter, quién la inicia en la Abstracción. Continúa su formación en París e Italia.

Pedro Garhel se traslada a Madrid en 1974, donde después de estudiar diseño, sus proyectos se orientan hacia el ámbito de los procesos y de la acción. Trabaja junto a la artista y poeta Rosa Galindo, avanzando en los nuevos modos de expresión: *performance* y otras prácticas que utilizan el cuerpo como soporte y herramienta de creación. Regresó a Tenerife, donde falleció en 2005. En 1977 Garhel presentó en la plaza de Colón de Madrid su acción *Escultura Viva*. A partir de este momento obtendrá la proyección y el reconocimiento del entorno artístico madrileño.

A Barcelona se trasladan Siro Manuel, Roberto Barrera, Emilio Machado y, en los setenta, Víctor Ávila o Pepa Izquierdo, atraídos por el ambiente artístico y cultural, así como por las posibilidades formativas que ofrece la ciudad. Plácido Fleitas, aunque ganó en 1939 el concurso para realizar los relieves del Palacio Insular y obtuvo en 1943 el Primer Premio de la *I Bienal de Artistas Canarios* del Gabinete Literario y el encargo de dos piezas de bronce para el hotel Santa Catalina en 1945, decidió abandonar las Islas, animado por el éxito obtenido en su muestra individual del Museo de Arte Moderno de Madrid (1949), estableciéndose en Barcelona y luego en París, entre 1951 y 1953, en calidad de pensionado y como invitado de la pintora Ivonne Guégan, que había expuesto en Las Palmas de Gran Canaria. En París conectará con Óscar Domínguez, que le introduce en el ambiente y le acompaña a visitar a Pablo Picasso. Desde París viaja a Suiza, Dinamarca e Inglaterra, donde conoce la obra de Henry Moore y Bárbara Hepworth y establece contactos para futuras actividades. Tras exponer en Copenhague, París y Madrid[85], regresó a Gran Canaria en 1950.



Portada del catálogo de la exposición Plácido Fleitas en Galerías Layetanas. 1949.

[85] J. Alix, *Plácido Fleitas*. Biblioteca de Artistas Canarios, Gobierno de Canarias, 2002, pp. 86-91.



NY-The beginning. Emilio Machado.



Agadir. Carmen Arozena. Centro Atlántico de Arte Moderno. CAAM. Cabildo de Gran Canaria.

Emilio Machado (1936) se trasladó a Barcelona para estudiar Arquitectura aunque tras un período de ejercicio de la profesión decidió dedicarse plenamente a la pintura. Participó en el Salón de Otoño de 1963 y expuso individualmente en la Sala René Metrás (1964). Ha residido en México y Nueva York y a su regreso a Europa, en los noventa, en Barcelona y Tenerife.

Algunos artistas ya establecidos en la Península antes de la Guerra Civil, regresaron a las Islas, pero al no ver satisfechas sus expectativas profesionales, Manuel Ramos retornó a Madrid tras cerrar su escuela grancanaria en 1944 y Francisco Lasso (1904-1973) siguió sus pasos, abandonando su plaza de profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Lanzarote, que ocupó entre 1939 y 1946. Hay que señalar que siguen activos en la Península otros canarios que se habían desplazado en los años veinte, como Gregorio Toledo en Madrid desde 1924 y Carmen Arozena, establecida con su familia en 1928 para estudiar en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid y proseguir sus estudios en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado, donde se matricula en 1935. Tras la Guerra Civil reanuda sus estudios, que termina en 1946. En 1957 una beca de Grabado del Instituto Francés, le permite trasladarse a París para trabajar durante dos meses con Stanley William Hayter en el Atelier 17. En 1963, año de su muerte, se le rindió un homenaje póstumo en el II Salón Femenino de Arte Actual de Barcelona. Óscar Domínguez residía en París desde 1927 y, tras el sobresalto de 1936 en Tenerife, permanece en Francia hasta su muerte en 1957.

Creadores de generaciones posteriores han fijado su residencia en Madrid de manera intermitente, como José Abad o María Elena Lecuona, o definitivamente, como sucede con Waldo Aguiar, José Luis Fajardo, José Luis Toribio, Ramón Díaz Padilla, Andrés Delgado, Nicolás Calvo y José Antonio García Álvarez.

Dada la importancia que tiene esta ciudad en el mercado artístico y la atención que presta la crítica francesa a las nuevas tendencias plásticas, puntualmente acuden a la capital francesa Plácido Fleitas, César Manrique, Manolo Millares, Juan Guillermo, Luis Alberto Hernández… Sin embargo, encontramos que fijan su residencia en Francia Ángel Pérez [Angel-Pérès], Francisco Lezcano, Alvarado Janina y Julio Viera, e incrementan la presencia canaria, hasta entonces solitaria, de Óscar Domínguez. Temporadas más cortas ha pasado en Francia Juan Betancor, Gabriel Ortuño, pintor viajero que concluye su formación académica en Nueva York y Centroeuropa.

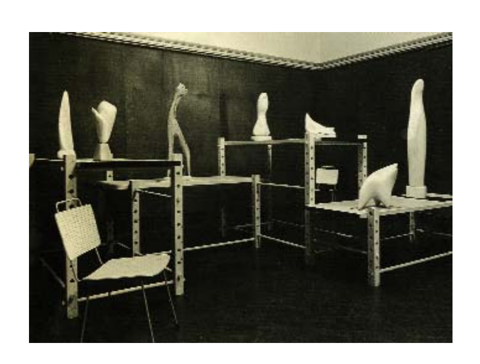
Ángel Pérez, nacido en 1929, alumno de Abraham Cárdenes en las Academias Municipales de Las Palmas, realiza viajes a la Península a partir de 1953, para luego desplazarse por Europa. Deslumbrado por la capital francesa decide en 1959 radicar en París, desde donde participa del ambiente artístico de Bélgica. Francisco Lezcano, nacido en Barcelona, pasó su infancia y juventud en Las Palmas de Gran Canaria. Tras vivir y trabajar en Madrid, entre 1964 y 1971, asfixiado por el ambiente estéril de la España franquista y presionado por la represión, decidió exiliarse en Francia. Hasta la muerte de Franco reside también en Bruselas. Actualmente habita entre Francia (Pamiers) y Las Palmas de Gran Canaria. Julio Viera (1943-) tras realizar obras con tinta de calamar en el barrio de San Cristóbal (Las Palmas de Gran Canaria) marcha a Bélgica y desde allí a París, donde consolida su vocación surrealista. Desde Francia viaja a Italia y México. En 1971 se traslada a Palma de Mallorca. Ha exhibido su obra en Europa y Estados Unidos. En 1989 se le homenajeó en Gran Canaria, en la Galería Otrés.

Alvarado Janina (1940), tras iniciarse en el dibujo con Cirilo Suárez y en la Escuela Luján Pérez, viaja a Madrid y posteriormente a París, donde reside doce años. Participa en el XI Salón Internacional de París Sud-Juvisy (1970), y expone individualmente en la Bibliothèque Espagnole de París (1975). En esta década su obra evoluciona desde la interpretación de la geometría de las pintaderas canarias hacia el Constructivismo. Posteriormente ha realizado series de contenido crítico, a partir del ensamblaje de objetos de desecho, como crítica al consumismo.

Especial mención merece la emigración iniciada por los escultores, provocada por la ausencia de mercado artístico local, motivo por el cual algunos creadores abandonaron las Islas. El destino elegido será América y, especialmente, Venezuela. Francisco Borges Salas residió en Venezuela entre 1941 y 1962. Enrique Cejas Zaldívar, profesor de la Escuela de Artes y Oficios desde 1940 hasta 1948, decidió marchar a Venezuela, donde permaneció hasta 1956. A su regreso fue profesor de Dibujo en la Universidad de La Laguna. Eduardo Gregorio (1903-1974), aunque dirigía la Escuela Luján Pérez, y realizaba algunos encargos oficiales, decidió en 1947 emprender su periplo, primero a Tossa de Mar, entre 1947 y 1949. Su estancia en Cataluña se prolonga hasta 1956, con un episodio en Tánger y Tetuán entre 1951 y 1955 donde realizó un Cristo en cobre para la Sacristía de la iglesia del Sagrado Corazón. Obtiene el Premio Extraordinario en el Salón de Pintura de Tánger. De re-



Cubo. Agustín Alvarado Janina.



Exposición de Eduardo Gregorio en el Museo de Bellas Artes de Caracas. 1966.

greso a Barcelona conoce a Carlos Cruz Díez, quien le sugiere que se traslade a Venezuela. Inicia su presencia artística con una exposición en el Museo de Bellas Artes de Caracas y en el XVIII Salón Oficial Anual de Arte Venezolano (Galerías de Arte Nacional Caracas), junto con Juan Jaén y Pedro González, obteniendo el Premio Nacional de Escultura. Entre 1957 y 1963, ejerció como profesor de la Escuela Nacional de Bellas Artes Cristóbal Rojas de Caracas. En 1960 es nombrado director de la Fábrica de Cerámica de Carabobo y profesor de la Escuela Arturo Michelena de Valencia, Venezuela. Participa en numerosas exposiciones y salones, obteniendo otros premios, como el Premio de Artes Aplicadas en el XX Salón de Artes Plásticas Arturo Michelena, convocado por el Ateneo de Valencia. En 1962 acude en representación de Venezuela a la *Exposición Internacional de la Cerámica Contemporánea de Praga*, donde obtiene la Medalla de Plata individual. Ese mismo año le conceden la Medalla de Oro en la *Exposición Internacional de Cerámicas* de Buenos Aires. En 1963 realiza una exposición de cerámicas en el *Museum of Contemporary Crafts* de Nueva York[86]. Tras esta excelente trayectoria americana, regresa a Gran Canaria donde intenta montar en el barrio de San Cristóbal un taller de cerámica.

Tony Gallardo partió hacia Venezuela en 1956 y reside allí hasta 1961. Se relaciona con los escultores canarios Juan Jaén, Eduardo Gregorio y el pintor Juan Ismael. Realizó proyectos de decoración para arquitectura y fue profesor de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de Maracaibo en 1958. Participa en el movimiento profesional de enseñantes e ingresa en el Partido Comunista de Venezuela. Organiza un grupo de muralistas que recorre barriadas y bohíos con actuaciones multidisciplinares de agitación cultural. En 1961 viaja a París como delegado de Canarias al VII Congreso del Partido Comunista Español. A su regreso a Gran Canaria su actividad política le conduce a una etapa carcelaria en diversos penales peninsulares. Entre 1982 y 1986 se estableció en Madrid[87], donde impulsa el Proyecto de Museo de Escultura Urbana de Leganés. En esos años proyecta también un Museo Internacional de escultura al aire libre en la ciudad de Telde.

Juan Jaén (1909-2009) abandonó por primera vez la isla de Gran Canaria, becado por el Cabildo Insular en 1932 para asistir a la Escuela de la Lonja, Escuela de Trabajo y Círculo Artístico de Barcelona[88]. Temiendo la represión por sus ideas políticas, su deseo de ampliar horizontes y la crisis económica que padecían las Islas, le llevan a emigrar a Brasil de 1949 a 1954, participando en varias exposiciones de carácter colectivo e impartiendo docencia en la institución benéfica Unión Operarias de Jesús. En 1954 marchó a Venezuela, donde residió hasta su muerte. Fue profesor de Escultura de la Escuela de Artes Aplicadas Cristóbal Rojas, transmitiendo una metodología didáctica que continúa las líneas de la Escuela Luján Pérez. Recibió la Orden de Isabel la Católica en 1970, Caballero de la Orden del Libertador (1970) y la condecoración de Andrés Bello. El estudio que ocupó Eduardo Gregorio a su llegada a Caracas, un viejo galpón en desuso, también fue utilizado como taller por Juan Jaén y Juan Ismael[89].

[86] F. Castro Borrego, «Las artes plásticas… », *op.cit.*, p. 290. Véase también L. Santana, *Eduardo Gregorio*, Biblioteca de Artistas Canarios, Gobierno de Canarias, 2001, p. 125.

[87] J. L. Gallardo y J.M. Bonet, *Tony Gallardo*, Biblioteca de Artistas Canarios, Gobierno de Canarias, 1992, pp. 106-107.

[88] A. Mª Quesada Acosta, «Juan Jaén…», *op. cit.*, pp. 1029-1052.

[89] L. Santana, *Eduardio Gregorio*, Biblioteca de Artistas Canarios, 2001, p. 52.



Caballo. Pedro González. 1958. Colección privada.

Viñeta de la Escuela Municipal de Artesanía Plottier. Juan Borges Linares. 1972. Neukén. Argentina.

De los artistas canarios emigrados a Venezuela, sin duda, Eduardo Gregorio fue el que mayor reconocimiento obtuvo por parte de la sociedad venezolana, de ahí que permaneciera hasta 1963. La mayoría regresó en el año 1961: Pedro González, Tony Gallardo y Juan Ismael; mientras que Francisco Borges Salas lo hizo en 1962.

Algo más tarde Juan Borges Linares inició una singladura diferente: viajó a París en 1966, donde contactó con el escultor Ángel Pérez. En 1967 expuso en Suecia y luego emigró a Argentina, estableciéndose en Neuquén entre 1971 y 1977, donde funda la Escuela de Cerámica y Talla en Madera de Plottier. Su obra más ambiciosa fue los relieves de la Araucana en Piedra del Águila, aunque razones de índole ecologista impidieron la realización plena del proyecto[90].

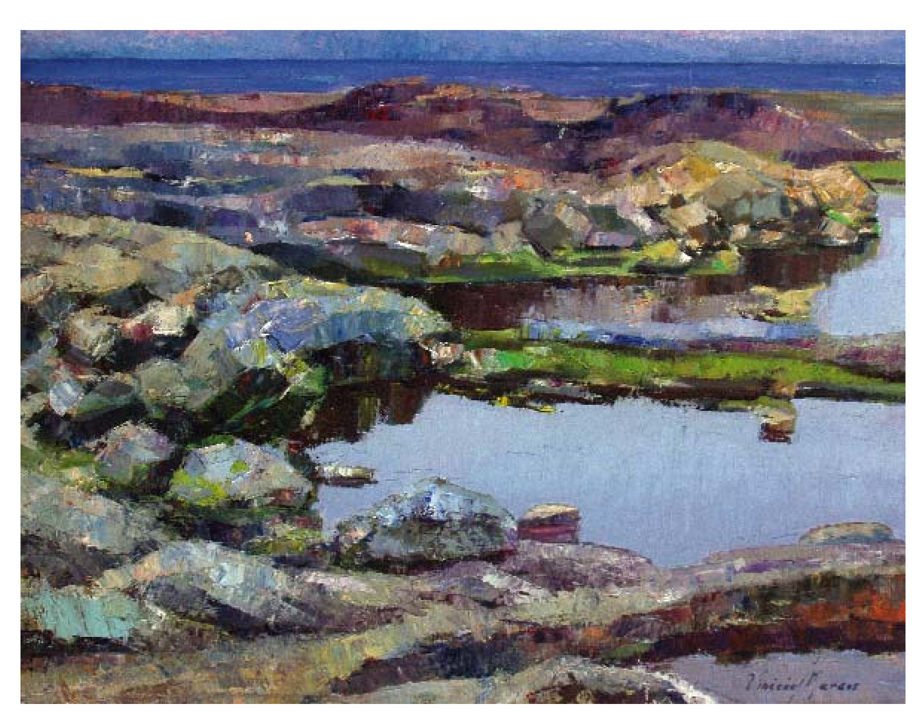
Muchos pintores canarios pusieron también su mirada en el continente americano, destacan Antonio Torres, Pedro González, José Arencibia, Juan Ismael y José María Benítez.

Antonio Torres en 1958 emigra a Venezuela, donde funda la Escuela de Dibujo y Pintura Van Gogh, de la que fue director. Por su labor docente el Gobierno venezolano lo condecoró con la Orden 27 de Junio[91]. Destacan entre su producción venezolana dos murales para el Salón Archipiélago de la Casa Canaria de Venezuela en Caracas, realizados en 1960 y 1962.

Pedro González se estableció en Venezuela entre 1955 y 1961. Fue profesor de Matemáticas del «Liceo Lisandro Alvarado» de Barquisimeto. Su labor pictórica fue reconocida con el Segundo y Tercer Premio de Pintura en el Salón Julio de Arce y el Premio Lisandro Alvarado del Mi-

[90] F. Cedrés Machín, «Borges Linares: estancia en Neuquén (Argentina) 1971-1977», en *Actas del XI Coloquio de Historia canario-americana*, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, t. III, 1998, pp. 668-715.

[91] V. Izquierdo Expósito, *op. cit.*



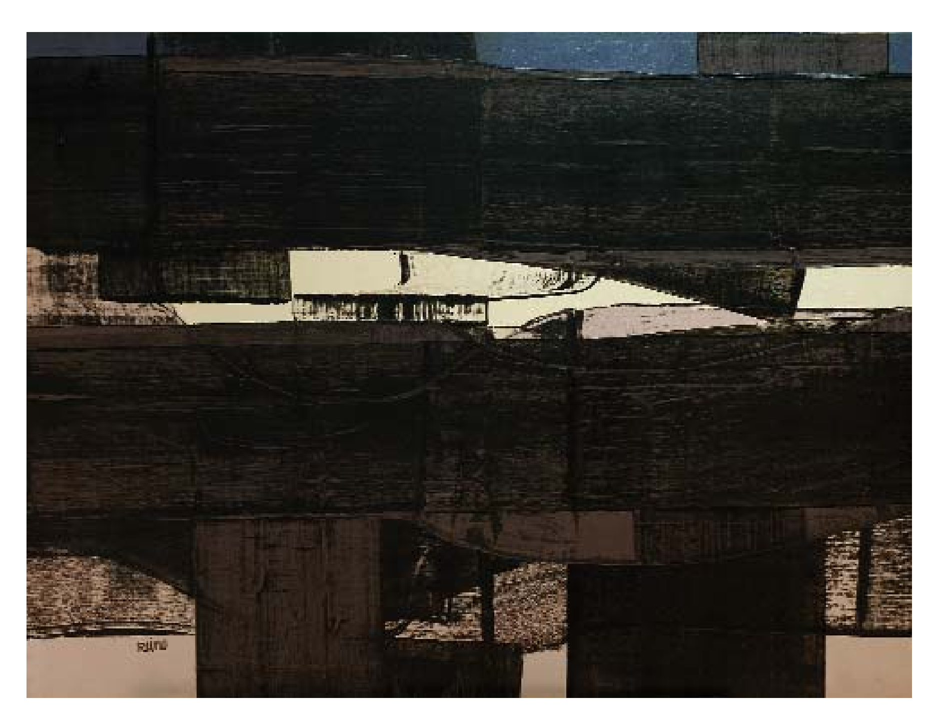
Charcos de La Laja. Vinicio Marcos. 1967. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria. [Foto: Javier Pueyo Abril].

nisterio de Educación de la República de Caracas (1956). Su avance hacia la Abstracción y el Informalismo, en contacto con la pintura que se hacía en Estados Unidos, de la cual recibe información desde Venezuela, subraya la importancia de su aventura americana. En 1957 fue nombrado profesor de la Escuela de Bellas Artes de Caracas. A su regreso realiza una importante labor de difusión de las tendencias artísticas actuales y formativa, primero en la Escuela de Bellas Artes y, posteriormente, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna, de la cual fue su primer decano. La política también le apartó durante años de la práctica artística, aunque en las últimas décadas la ha retomado de manera libre y muy productiva. Ha presidido la Real Academia Canaria de Bellas Artes San Miguel Arcángel.

José Arencibia en 1948 marchó clandestinamente hacia Venezuela. Estuvo aproximadamente dos meses en Brasil, primero en San Luis de Maranhao y luego en Belem de Pará, donde contactó con el artista Cadmo Silva. Partió para Venezuela estableciéndose primero en Caracas y luego en la Ciudad de Valencia, trabajando como dibujante técnico del Departamento de Reparaciones de la Base Naval de Puerto Cabello. A los dos años decidió volver a Gran Canaria aquejado de unas fiebres[92]. En 1963 Néstor Santana viaja a Venezuela. Expone en Caracas (1971-1977) y a su regreso a Canarias se muestra muy activo, exponiendo además en Alemania y EE UU.

Entre los acuarelistas que emigraron hacia América destacan: Juan Davó, que en en 1957 viaja a Puerto Rico aconsejado por su amigo Sureda y luego a Seattle, en EE UU, donde reside varios años, antes de regresar a Tenerife; Mazuelas marcha a Brasil (1960-1963); Yamil Omar

[92] G. Jiménez Martel, *José Arencibia Gil: 1914-1968,* Ayuntamiento de Telde, 1994, p. 60.



Abstracción. Alejandro Reino. 1958. Centro Atlántico de Arte Moderno. CAAM. Cabildo de Gran Canaria.

se establece en Cuba y Colombia (1961-1965); Guillermo Sureda abrió la academia privada *Sureda* en Puerto Rico (1950); también viaja a Miami y EE UU, donde falleció.

Vinicio Marcos (1920) pintor e impulsor de proyectos expositivos como *La ciudad vista por sus artistas* (1952), para la Galería Wiot, entre 1957 y 1965 viaja por el Caribe, EE UU y Colombia, fijando su residencia en Barranquilla. A su regreso despliega una intensa actividad expositiva individual, apoyando nuevas galerías, como Ídolo de Tara (1984) y Sala Sayme-Arte (1989), ambas en Las Palmas de Gran Canaria, y gestiona muestras colectivas en las que también participa.

A finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta, en las Islas se asiste a los primeros intentos de dinamizar la economía mediante el turismo y la recuperación de las inversiones extranjeras, también a la activación del mercado interior de consumo y la flexibilización del mercado de trabajo. Aunque la percepción cotidiana de los insulares continuaba siendo la del aislamiento, para numerosos creadores situados en el exterior, se percibían síntomas de una nueva prosperidad que les animaba al regreso.

Enrique Lite ofreció en 1962 una temprana reflexión sobre la significación de la emigración en la maduración de los artistas canarios, en *La pintura que emigra*, conferencia que dictó en la clausura de la muestra de Pedro González, en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife.

África también fue destino temporal para alguno de nuestros artistas: comentado ya el paso forzoso de Antonio Torres, merecen ser citadas las estancias de Manuel Bethencourt, Alejandro Reino y Concha Jerez.

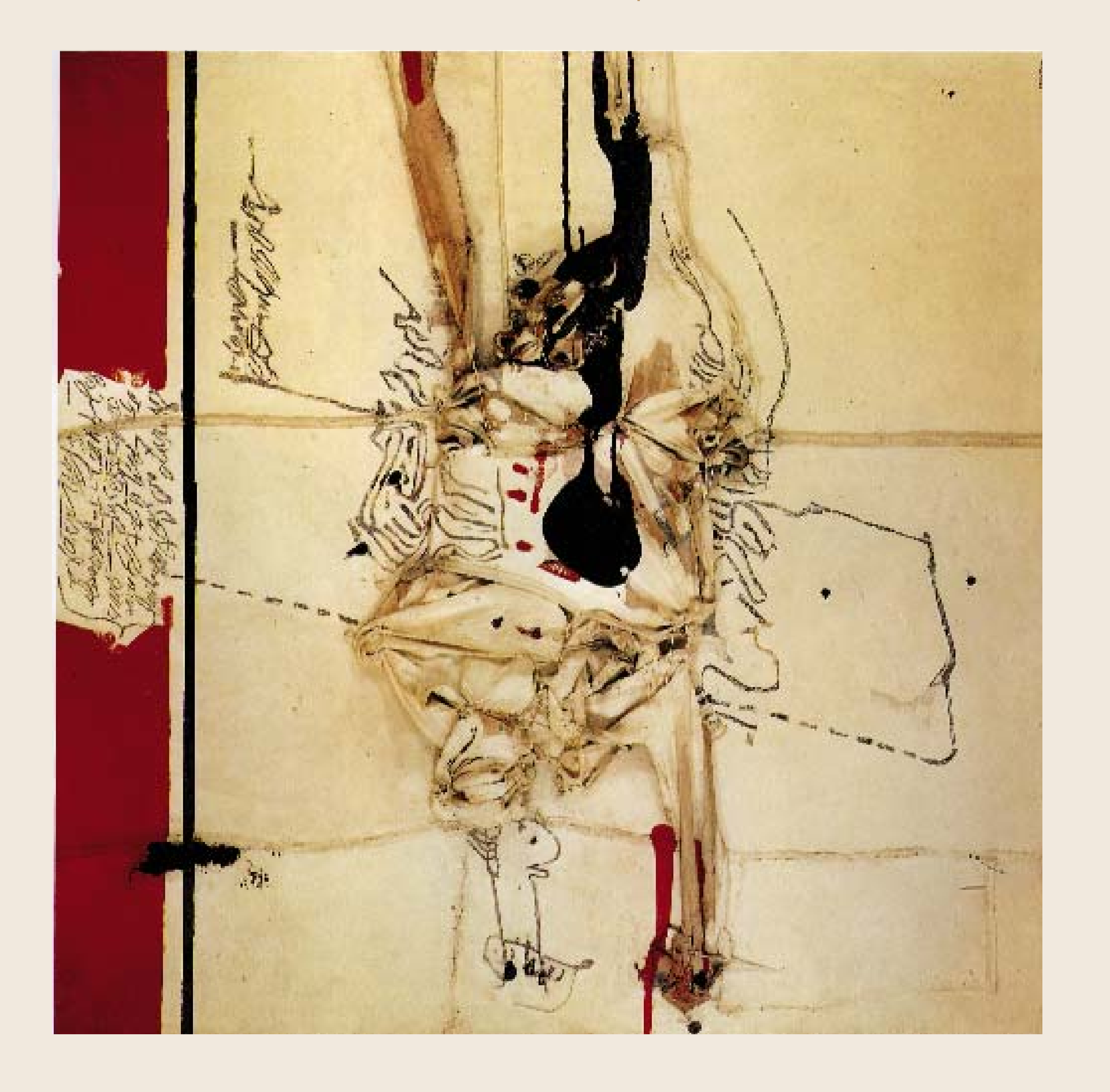


Nigeriana. Manuel Bethencourt.1964.

Manuel Bethencourt se había trasladado a Madrid entre 1950 y 1955; al obtener el Gran Premio de la Academia en 1965, estuvo pensionado en Roma hasta 1968. Viajó por Italia, Francia, Alemania, Grecia, Suiza, Bélgica, Gran Bretaña y Holanda. Interesado por el continente negro, en 1952 y 1953, participa en la *Exposición Provincial de Fernando Poo*, obteniendo sendos premios. En 1958 fija su residencia en Santa Isabel de Fernando Poo, Guinea.

Alejandro Reino (1935), locutor de radio y pintor autodidacta, viaja en 1955 a Madrid. Trabaja para el diseñador Cristóbal Balenciaga con quien viaja por primera vez a París, donde conoce a Yves Saint-Laurent. Forma parte del Grupo Zaj, exponiendo de forma colectiva en el Instituto Cervantes de Roma. Suma sus esfuerzos al de los fundadores de la Galería Juana Mordó y del Museo Abstracto de Cuenca. Se traslada a París, cambia frecuentemente de residencia: Roma, Estoril y finalmente Marrakech y París con estancias en Nueva York. La revista neoyorquina *Interview Magazine* le encarga la realización de un reportaje gráfico sobre EE UU. Luego se establece en Marruecos. En Marrakech frecuenta a Paul y Talitha Guetty, Arndt von Bolen Krupp, Yves Saint-Laurent, Bill Willys, la Familia Real de Marruecos, etc. quienes además coleccionan sus obras. Destaca entre la gran profusión de retratos, la serie de presidentes autonómicos, para el Gobierno de Canarias.

MANOLO MILLARES (LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1927-MADRID, 1972)



MANOLO MILLARES (LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 1927-MADRID, 1972)
ANTROPOFAUNA, 1970

Ángeles Alemán Gómez

Cuando en 1969 Manolo Millares empieza a pintar sus arpilleras de blanco, no sabe que la muerte, esa muerte que siempre ha latido bajo el pliegue oscuro de los homúnculos, está muy cerca. Sin embargo, un crítico de arte que le conoció muy bien, Pierre Restany, afirmó en una ocasión que para Millares la cercanía de la muerte había sido liberadora.

Quizá por ello, o quizá porque a Manolo Millares le correspondía iniciar un nuevo cambio en su pintura, las *Antropofaunas* se revisten de blanco, al igual que los *Neanderthalios*: sudarios blancos, huesos calcinados por el sol en las lindes del desierto, rememoración permanente de su pasión por la arqueología y de sus primeros años visitando El Museo Canario, quizá son éstas las más claras explicaciones de estas arpilleras dramáticas y hermosas, en las que el color no se agota en sí mismo, sino que renace, a través del rojo fluido mezclado con el blanco, creando esa referencia licuada a la sangre que tan certeramente anota José Augusto França en su magnífico estudio sobre el artista.

Millares había atravesado ya, hacía más de una década, los límites de la pintura. En sus inicios, la atracción por el Surrealismo, estilo superviviente de las vanguardias en Canarias, puede ser observado en sus múltiples acuarelas, salidas de la mano vigorosa de un joven artista. Cuando en 1954 embarca hacia Madrid, acompañado de su mujer y de sus amigos, no sólo está iniciando un cambio en su vida: la obra de arte que madura y se convierte en única y original empieza a germinar en ese momento.

La pasión por la arqueología, que tantas veces va a salir a la superficie de su pintura y de sus escritos, es la pasión engendrada en El Museo Canario, en sus paseos por la isla y también, como no, al calor de las investigaciones de su tío Agustín Millares Carló, a través del cual pudo acceder, años más tarde, a esas escrituras barrocas e ilegibles de los archivos de la Inquisición que darían forma en sus dibujos y sobre sus arpilleras a una escritura enloquecida y peculiar que lo salva de la pura materia y lo enlaza con las grafías orientales de un Twombly o de un Tapies.

El proceso de construcción de sus arpilleras, pliegues poderosos sobre el bastidor descarnado, es el proceso de construcción de un mito: sus homúnculos, que él rescata de sus lecturas sobre Paracelso, son deudores de las momias aborígenes guardadas en El Museo Canario, pero también de su firme voluntad de alejarse para siempre de las comparaciones con otros artistas de su tiempo. La correspondencia de Manolo Millares con su hermano Agustín y con los críticos de arte de su época nos descubren a un artista apasionado y cerebral, oxímoron explosivo en cualquier otra personalidad.

Los homúnculos, las arpilleras pintadas en negro, son el símbolo de un drama: el de la España de la posguerra, el de los artistas que sabiéndose modernos y rebeldes eligen este no color como símbolo de su protesta. El Paso, como grupo fundacional del Informalismo español, no podría existir sin las arpilleras de Millares. Junto a él, Antonio Saura, Manuel Viola y Rafael Canogar, por citar sólo los más relevantes, escribieron la historia de la modernidad española de posguerra.

Cuando Manolo Millares pinta las A*ntropofaunas* y los *Neanderthalios*, esta batalla estaba casi ganada. La obra de Millares estaba ya en los museos más importantes del mundo, su reconocimiento era indudable. Es entonces cuando, ante la cercanía de la muerte, libera a sus arpilleras del luto, y las transforma en esos hermosos lienzos sobre los que, de haber vivido, habría podido escribir otra historia.

LAS ENSEÑANZAS ARTÍSTICAS: ENTRE LA OFICIALIDAD Y LA LIBERTAD

LAS EXPOSICIONES COLECTIVAS Y LOS CERTÁMENES

La oferta para la formación artística en Canarias siempre fue insuficiente. Los centros oficiales se reducían a la Escuela de Artes y Oficios de Santa Cruz de Tenerife (1910) y las de San Sebastián de La Gomera, Arrecife de Lanzarote y Santa Cruz de La Palma, creadas en 1913. Esta opción se completaba con las escuelas municipales de arte y las academias y escuelas privadas. En Gran Canaria, donde la Escuela de Artes y Oficios de Las Palmas funcionaba bajo el magisterio de Francisco Cruz, se fundan en 1945 las Escuelas Municipales de Dibujo y Modelado de Las Palmas de Gran Canaria, dirigidas por Abraham Cárdenes hasta su muerte en 1971. El centro tuvo su primera sede en la calle Doramas y, desde 1948, bajo las gradas del Estadio Insular. En 1978, se instaló en un inmueble de la calle León y Joven, compartido con la Escuela Luján Pérez y la Sociedad Económica de Amigos del País. El pobre panorama de la enseñanza oficial se intenta paliar en la segunda mitad de la década de los cuarenta, al plantearse la creación de escuelas independientes, muchas de carácter privado, con escasa vida, otras protegidas por las corporaciones municipales, que mantienen a duras penas su actividad.

Los dos centros independientes de formación artística existentes en Gran Canaria, la Escuela Luján Pérez y la Academia Manolo Ramos de Bellas Artes y Artesanía, sufrieron estrecheces durante la inmediata posguerra. La Academia Manolo Ramos de Bellas Artes y Artesanía, creada en 1932, tuvo que cerrar en 1944, al resultarle insuficiente para su sostenimiento la subvención del Cabildo de Gran Canaria. Esta escuela tuvo entre sus alumnos a Martín Chirino. En 1947 Servando del Pilar planeó la apertura de una academia de dibujo en Gran Canaria[93], pero no llegó a cristalizar este proyecto.

Con todo, el primero y más duradero de los centros es la Escuela Luján Pérez, orientado a la enseñanza artesanal, creado en 1917 con el objetivo de preservar los oficios y expresiones artísticas populares de las Islas, acorde con las innovaciones pedagógicas que vinculaban las artes industriales y la cultura popular a la enseñanza primaria y secundaria, tanto en Francia como en Italia, España y Latinoamérica, inspirada por Domingo Doreste (Fray Lesco), que sintetizó las ideas de Miguel de Unamuno, Ricardo Rojas, Pedro Figari y Francisco Alcántara, entre otros. La muerte de Fray Lesco en 1940 y la represión política hicieron

[93] L. Dandín [Westerdahl, Eduardo], «Exposición Servando del Pilar», en *Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 15 de noviembre de 1947, p. 11.

que la escuela grancanaria languideciera en la posguerra. En 1941 se constituyó un patronato de la Escuela Luján Pérez para ayudar a su mantenimiento. Durante el período en que la dirigió Eduardo Gregorio (1927-1947) se consolidó el aprendizaje en talleres, metodología que les unía a la Bauhaus; no obstante, las penurias económicas y su decadencia llevaron a cuestionar su sostenimiento o, dado que ya se consideraba cumplida su misión, cerrarla para dar paso a una Escuela de Bellas Artes. Tras la marcha de Eduardo Gregorio a Barcelona en 1947, tomó el testigo Santiago Santana, hasta 1956, fecha en la que Felo Monzón ocupó la dirección hasta su muerte en 1989. Juan Betancor ocupa la dirección de la Escuela (1989-1992), junto con Agustín Alvarado, que luego continúa su labor en solitario (1993-2006). Desde 2006 la dirige Orlando Hernández.



Felo Monzón, personaje desconocido, Rafaely Bethencourt, Ulises Perales, Manolo Millares y Elvireta Escobio, en la Escuela Luján Pérez. 1960. Las Palmas de Gran Canaria.



Atelier Tacoronte, creado por Vicki Penfold. 1964.

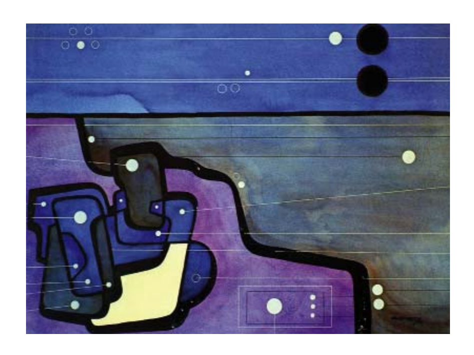
Entre los alumnos formados en la posguerra, destaca Antonio García, paisajista que participó en las exposiciones provinciales de Bellas Artes del Gabinete Literario (1944, 1946) y realizó muestras individuales en el propio Gabinete Literario en 1945 y en la Galería Wiot en 1949. Recrea espacios inéditos para la pintura canaria, como Tufia o la costa de Gando, captando la luz del lugar y adaptando la pincelada a las texturas.

Bajo la dirección de Santana y con el apoyo de Francisco Martín Vera, el centro perseveró en su función, y se organizó la *Segunda Exposición Colectiva de los alumnos de la Escuela Luján Pérez* en El Museo Canario. Eduardo Westerdahl proclamaba la necesaria continuación del centro, como aula de experimentación. En 1958 se integró en El Museo Canario, al que se vincula como *Sección de Artes Plásticas*, recibiendo una subvención que le permitió estabilizarse y superar el riesgo de desaparición.

Para entonces la atención había comenzado a focalizarse en la vanguardia enraizada que conformó la primera generación de la Escuela Luján Pérez. Felo Monzón utiliza el concepto «Indigenismo» para acuñar esta aportación estética. En la conferencia *La Escuela Luján Pérez y el arte moderno* (1958) alude por primera vez al término, posteriormente, habla explícitamente sobre el «movimiento indigenista». No obstante, también se indagaba en los territorios de la Abstracción: en 1959 tiene lugar la muestra *Seis pintores abstractos de la Escuela Luján* con Felo Monzón, Rafaely Bethencourt, Francisco Lezcano, Juan Ismael, Pino Ojeda y Steve Harder.

En 1961 se repite una exposición de los alumnos en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife, que con el título *Arte Contemporáneo en Gran Canaria*, también visitó el Puerto de la Cruz. El manifiesto incluido en el catálogo abogaba por un arte renovado, *una plástica constructiva, evolucionada, donde espacio, materia, color y ritmos puros sean una fuente de lirismo positivo.* Parte de los expositores se integrarían en el grupo Espacio, cuya actitud vanguardista declaran en un manifiesto que entonces se difunde.

Con motivo de la celebración de su 50 Aniversario se organizó una gran exposición de todos los alumnos, incluyendo los egresados. La muestra, subvencionada por el Cabildo Insular de Gran Canaria, el



Monotipo. Rafaely Bethencourt. 1976.

Ayuntamiento de Las Palmas y el Gabinete Literario, tuvo lugar en El Museo Canario, con doscientas obras pertenecientes a noventa artistas en las que se apreciaba el respeto a la libertad y a la personalidad de cada alumno. En 1968, con idéntico motivo la Galería Wiot presentó una exposición de los pintores Juan Ismael, Uwe Grumann, Labad, Lola Massieu, Felo Monzón y Rafaely, artistas que se movían en la órbita de la Abstracción.

Rafaely (Rafael Bethencourt), formado en la Escuela Luján Pérez e integrante del grupo Espacio, ofrece una interpretación del muralismo desde la Abstracción, patente en el mural de motivos marinos que pinta para la Casa del Marino de Arrecife (1968). Durante su estancia en la isla realiza *Homenaje a Lanzarote* que expone en la Casa de Colón de Las Palmas de Gran Canaria en el mes de diciembre.

Ese mismo año Felo Monzón organiza una exposición antológica sobre el sistema pedagógico seguido por los docentes y en busca de una genealogía presuntamente más noble, establece paralelismos con el método de enseñanza de la Escuela de Diseño de Ulm y la Bauhaus[94].

Las iniciativas de centros alternativos cuenta en Tenerife con dos exponentes: en 1947 Pedro García Cabrera junto con Eduardo Westerdahl fundan El taller, escuela de arte experimental[95], iniciativa efímera con escasa acogida, quizás porque tuvo que coexistir con la Escuela de Artes y Oficios de Santa Cruz de Tenerife y la Escuela Municipal de Dibujo de La Orotava, creada en 1923, y mantenida gracias a la dedicación de José María Perdigón, que enseñó en la misma desde su creación hasta 1963; pero, especialmente, porque en 1947 también se crea la Escuela Oficial de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, tutelada por la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría. La segunda iniciativa, el Atelier Tacoronte, impulsado en 1964 por Vicki Penfold, trajo a Canarias la dinámica de las escuelas libres parisinas y reunió a creadores de diversas tendencias en sesiones de desnudo, para liberar el trazo.

La Escuela Oficial de Bellas Artes inició su andadura con profesorado, en su mayoría, proveniente de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos: Mariano de Cossío, Pedro de Guezala, Enrique Céjas Zaldívar, Miguel Márquez y Pedro Suárez. Luego se incorporarían Carlos Chevilly, Enrique Lite (1926-1983), Pedro González, Maribel Nazco… En los sesenta eran estrechas las relaciones entre la Escuela de Artes y Oficios de Santa Cruz de Tenerife y la Escuela Superior de Bellas Artes, con profesorado y dirección compartidos. En 1962 Carlos Chevilly (1918-1978), gana las oposiciones a profesor para la Escuela de Artes y Oficios de Santa Cruz de Tenerife y responsable de la cátedra de colorido y composición de Bellas Artes. Tras acceder a la plaza de término, ocupó la dirección y fue nombrado Jefe del Servicio de Protección del Patrimonio Artístico de Santa Cruz de Tenerife[96]. Desde 1968 fue profesor por oposición en la Escuela de Artes y Oficios de Santa Cruz de Tenerife y Director de la Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos y de la Escuela de Bellas Artes.

En Gran Canaria se ensaya la implantación de los estudios de Bellas Artes en 1973. El escultor Manuel Bethencourt, tras impartir docencia

94 M. Sánchez Brito, «Exposición antológica del sistema pedagógico de la Escuela Luján Pérez», en *Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 29 de febrero de 1968, p. 19.

95 Mª I. Navarro Segura, *Correspondencia EW / AS*: *Una maquinaria de acción*, Instituto Óscar Domínguez de Arte y Cultura Contemporánea-IODACC, Santa Cruz de Tenerife, 2005.

96 L. Ortega Abraham, *Carlos Chevilly*, Biblioteca de Artistas Canarios, Gobierno de Canarias, 1994, p. 78.



Escuela de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, en la plaza de Ireneo González.



César Manrique con Daniel Vázquez Díaz en su casa de Madrid. 1955.

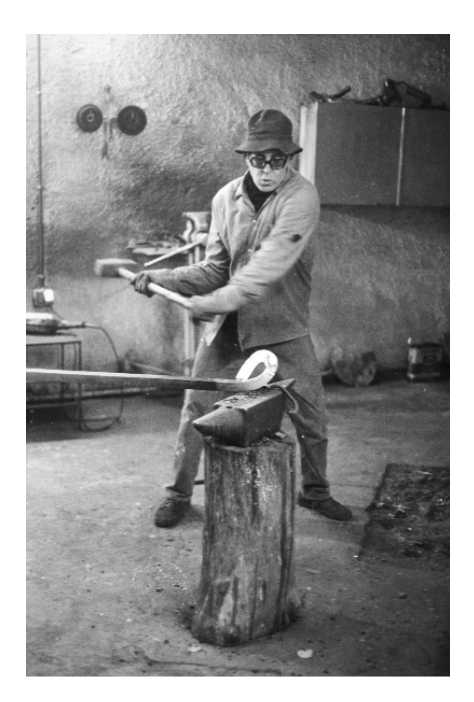
en la Escuela Superior de Bellas Artes en Las Palmas de Gran Canaria en 1974, lo hace en 1975 en Madrid y luego en 1984 en la Escuela de Artes y Oficios de Santa Cruz de Tenerife.

Posteriormente los Estudios Superiores de Bellas Artes se organizarían desde la Facultad de Bellas Artes, creada en 1978, dependiente de la Universidad de La Laguna. Su primer decano (1979) fue Pedro González[97], profesor de Pintura desde 1964 y profesor encargado de curso en la Escuela de Bellas Artes desde 1970.

La Academia Española en Roma y las parisinas Escuela de Artes Industriales y Superior de Bellas Artes atrajeron episódicamente a algunos creadores canarios. Durante su estancia conocieron a otros artistas, en cuyos talleres se aproximaron a la modernidad y frecuentaron tertulias, museos, exposiciones... Enriquecedora fue también la estancia formativa en las academias libres francesas, como la Academia Julien, en las que se introdujeron nuestros creadores en el plenairismo o en el tratamiento libre de la figura. Hay que señalar los viajes por la influencia decisiva que ejercieron en las singladuras plásticas de numerosos creadores canarios.

La formación en talleres y estudios de artistas de reconocida trayectoria, siguió siendo una opción del agrado de los jóvenes creadores insulares. Del mismo modo que Juan Márquez había asistido en París al estudio de Bourdell, o Abraham Cárdenes había trabajado en Madrid con Victorio Macho, César Manrique y Cristino de Vera trabajaron en el taller de Daniel Vázquez Díaz. José Abad asiste al taller de Eduardo Gregorio en Las Palmas de Gran Canaria y al de Martín Chirino en Madrid. José Antonio Giraldo se formó con José Luis Sánchez en Madrid.

[97] Pedro González, 1965, profesor de Dibujo de la Facultad de Ciencias de la Universidad de La Laguna.



Martín Chirino en su taller de forja. 1974.
[© AT].

Muchos artistas dieron sus primeros pasos en las Islas junto con artistas a los que les une vínculos familiares. Es el caso de Lola Massieu que inicia su andadura con Nicolás Massieu y Matos, antes de ingresar en la Escuela Luján Pérez, o el de María Belén Morales con Enrique Cejas Zaldívar, con anterioridad a su ingreso en la Escuela de Artes y Oficios de Santa Cruz de Tenerife y en la Escuela Superior de Bellas Artes. Respecto a la escultura, resulta frecuente que otros artistas complementen su formación en talleres artesanales, donde se aprenden técnicas y las características de los materiales, sin que sea impuesto concepto artístico alguno: es el caso de Martín Chirino, María Belén Morales y José Abad.

LOS VIAJES FORMATIVOS

El viaje formativo generalmente es un complemento al aprendizaje recibido en un centro de la localidad en la que se ha formado un artista; sin embargo, en el caso de Canarias, muchas veces estos periplos no son de especialización y, como hemos visto, se dirigen a la obtención de la formación de partida, como consecuencia de las tradicionales carencias del sistema de enseñanzas artísticas existente en el Archipiélago.

Esta situación es especialmente precaria en la posguerra. Para solventarla sólo quedaba la salida de las Islas. Entre 1942 y 1949 Antonio Padrón obtuvo el título de profesor de dibujo en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, y permaneció en Madrid hasta 1951, año en que regresó definitivamente a Canarias. Alberto I. Manrique también viajó a Madrid entre 1943 y 1946 para estudiar Arquitectura. A su regreso a Gran Canaria participó de manera activa en las iniciativas de *Planas* y LADAC.

Concluida la guerra, César Manrique había ingresado en la Universidad de La Laguna para estudiar Arquitectura Técnica, pero después de dos años abandonó la carrera y, gracias a una beca concedida por la Capitanía General de Canarias, ingresó en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando, donde se graduó como profesor de Arte y Pintura en 1945. Establecido en la capital, realizó proyectos de decoración y colaboró en la creación de una de las primeras galerías interesadas por el arte de vanguardia, la Galería Fernando Fe (1953). Desde Madrid realiza viajes profesionales a París (1957) y entre 1965 y 1968 reside en Nueva York, becado por el Institute of International Education que patrocinaba Nelson Rockefeller.

En 1955 Juan Hidalgo (1927) a su llegada a Madrid decidió marcharse para completar su formación musical en Milán y Darmstadt. La búsqueda de un ambiente profesional más receptivo con el arte experimental le llevó a instalarse en París en 1961. Ese mismo año viaja a Tokio y atraído por la cultura oriental estudia en el ISMEO [Instituto para el Medio y Extremo Oriente] de Milán y de Roma.

Tony Gallardo, completa su formación en Madrid, en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y en los talleres de Asuara, Laviada y Capa. Finalizada esta etapa, regresó en 1952 a Gran Canaria.



Estrellas doradas. Concha Jerez. 1994. Pieza integrada por once ventanas con fotomontajes de imágenes de los media junto a imágenes de los *Desastres de la guerra* de Goya sobre un fondo azul como el de la bandera de la CEE.

Concha Jerez, nacida en Gran Canaria (1941), pasa su infancia en Cabo Juby y Sidi Ifni, en 1955 se traslada a Madrid para estudiar piano en el Real Conservatorio Superior de Música y la Licenciatura en Ciencias Políticas. Desde 1991 enseña en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Salamanca. Su obra musical y sus instalaciones intermedia tienen una amplia proyección internacional[98].

Los viajes formativos al exterior también han propiciado que el proceso de aprendizaje técnico de muchos artistas se haya complementado con los hallazgos personales e intelectuales y el conocimiento de otras realidades artísticas. Los únicos artistas canarios conocidos en la escena nacional eran los que habían emigrado: Óscar Domínguez, Manolo Millares, Martín Chirino, César Manrique, Juan Hidalgo y Cristino de Vera. En los sesenta se consolida la concesión de becas para realizar estancias: José Abad (1962, 1964), Manuel Casanova (1964)... Sin embargo, son pocos los que en la década de los setenta se plantean el traslado definitivo a otras latitudes. Lo habitual es que se emprendan viajes de aprendizaje de varios meses de duración. En este sentido, resultan del todo esclarecedoras las reflexiones de Juan Hernández en 1982:

> Estoy inevitablemente unido al destino de la sociedad donde vivo, y es por lo que uno se pregunta si las condiciones culturales y de todo tipo que existen actualmente en Canarias, son las más idóneas para que pueda desarrollarme en mi actividad, en cuanto al conocimiento y su aplicación real […] Aquí en Las Palmas, el movimiento cultural está dominado por unas pocas iniciativas públicas o privadas que no llegan, en el mejor de los casos, a satisfacer el nivel de los conocimientos ya adquiridos por uno mismo a través de los viajes, conversaciones o lecturas. El ínfimo nivel cultural conlleva un bajo nivel artístico y una alienación regresiva que no hace sino reforzar la losa que para los canarios representa estar separados por kilómetros de agua salada. […]La información se hace más repartida y existen problemáticas paralelas en diferentes lugares del planeta: los centros de poder se han multiplicado;las confrontaciones forman parte de otras que ocurren en su periferia. […]La loca huida está detenida y son pocos los que buscan más sed y van en su busca [99].

[98] R. Popelka, «Mujeres artistas en los años 60», en *Heterogénesis*, nº 40, julio de 2002, Asociación de Arte Mulato Gil Lund, Suecia.

[99] J. Hernández, «*Collage* para una huida…», texto inédito, 1982. Citado por F. Castro Borrego en *Juan Hernández. op. cit.*, pp. 109, 110.



Sin título. Juan de la Cruz. 1978. Colección Conca. La Laguna. Tenerife.

El viaje instructivo se asemeja más a una experiencia iniciática y las estancias tienden a acortarse. En una época de creciente autodidactismo cabe preguntarse hasta qué punto estos viajes calaron en la obra de los creadores canarios. En 1969 durante una estancia de varios meses en Londres, Ernesto Valcárcel visita la exposición de Pop-Art Americano llamándole poderosamente la atención los empaquetados del búlgaro Christo. Durante 1974 viaja por Italia, Francia e Inglaterra.

Tras su viaje a Japón en 1971 Félix Juan Bordes, impregnará a su trabajo de cierta diafanidad y simplicidad, dotando a toda su obra de una energía y espontaneidad que no abandonará nunca.

Desde los sesenta Chirino viaja a los Estados Unidos y en 1972 instala allí su estudio, sin dejar la residencia madrileña. La experiencia americana le resulta fecunda y conflictiva a la vez, apareciendo en su obra nuevas y arriesgadas formas.

José Dámaso en la primavera de 1973 viaja por Oriente Medio y Egipto, visitando los principales centros históricos. Posteriormente recorre Brasil, con intención de tomar notas para una serie plástica a la que pone por título *Mango negro*.

Decidido a investigar sobre los tapices y la fabricación de tejidos, Juan de la Cruz (1949) se traslada a Cataluña en 1974. En Lérida tomará contacto con la escuela catalana, trabajando en colaboración con Albert Bellmunt. Regresa a Canarias en 1977 y desde entonces, ha estado inmerso en la elaboración de una obra plástica partiendo de las técnicas tradicionales del tapiz. Víctor Ávila residió largas temporadas en Barcelona, acudiendo con frecuencia a las Islas, donde expone su obra, centrada en el paisaje. Gran investigador de las técnicas de estampación, realizó grandes aportes en el ámbito del batik, la estampación y el grabado, cuyas conquistas merecieron el reconocimiento de la Calcografía Nacional. Cristina Gámez se especializa en diseño y moda e incorpora al sistema del arte tejidos que confecciona en un telar tradicional. Juana Fortuny también incorpora elementos textiles que remiten a lo artesano en su búsqueda de nuevos soportes, recurriendo a telas industriales para construir sus obras.

En su primer viaje a Cuenca, en 1977, José Antonio García Álvarez entrará en contacto con el arte español contemporáneo tras su visita al Museo de Arte Abstracto. El conocimiento de la obra de Viola, Muñoz, Saura, Millares, Rivera, Guerrero, Mompó o Zóbel producirá en él un cambio decisivo. *Esta visión* —señala el propio pintor— *cambió mis esquemas*.

En 1975 Gonzalo González viaja a París, produciéndose en esta visita un hecho estimulante para su obra plástica posterior: el encuentro con la pintura de vanguardia norteamericana. A la misma ciudad arribará Juan Hernández hacia 1980, tras cumplir el servicio militar. Allí los jóvenes artistas recuperaban a Matisse, mientras descubrían el Expresionismo Abstracto americano. Tras sumergirse en este carnaval de los sentidos, Hernández valoraba así su paso por la capital francesa:

> Me fui durante unos meses a París a ver exposiciones en plan relax y a aprender, pues necesitaba una nueva toma de contacto con la pintura —acababa de cumplir

el servicio militar—. A la vuelta de este viaje —esto debió ser hacia mediados de 1980—, fue cuando empecé a trabajar en lo que ahora expongo […] [100].



Juan Hernández durante su visita al Museo del Prado. Madrid.

Frente a esta actitud contrasta la de los artistas que en la década de los setenta decidieron establecerse fuera de las Islas. Luis Alberto Hernández, vive su etapa formativa en el período 1965-1970, entre Sevilla y Barcelona. Realiza en 1971 un viaje de estudios a Perugia, en 1974 a Nueva York y en 1977 al sur de Francia. Desde 1974 reside en Madrid, ciudad en la que permanece hasta la actualidad.

La nueva política de becas puesta en marcha por las instituciones públicas canarias en los ochenta, proporcionó una mayor movilidad de los artistas, facilitando que éstos se desplazaran a las capitales de la cultura mundial, para conocer de primera mano lo que acontecía a nivel artístico. La obtención de recursos y de medios propició, por tanto, que los artistas jóvenes empezaran a salir al exterior, alimentando una vocación cosmopolita y estableciendo vínculos con otros lugares del mundo.

Convencidos de que trabajar desde Canarias no representaba un obstáculo para moverse con naturalidad en el debate internacional, los artistas de los ochenta deciden, en líneas generales, no emigrar, quedándose en su territorio, al considerar que era suficiente pasar un año en alguna de las capitales mundiales, como José Luis Pérez Navarro, Carlos Matallana y Adrián Alemán que residieron temporalmente en Nueva York. Miriam Durango (1958), tras concluir sus estudios de Bellas Artes en Madrid, pasará tres meses en Nueva York, en el estudio de David Stain (1986). Entre 1988 y 1991 viaja y trabaja en Colonia y Ámsterdam.

A través de estos viajes, por lo general de no más de un año de duración, y de las visitas realizadas a ARCO, bien de forma individual o bien como integrantes de los stands de las galerías, los artistas canarios conocieron las nuevas propuestas plásticas. Madrid vivía una etapa de efervescencia cultural, con los artistas madrileños de los ochenta. No es de extrañar pues, que muchos creadores canarios se trasladaran temporalmente a la capital española. Hacia finales de 1982 se marcha Juan Hernández al considerar que el ambiente artístico de las Islas no le proporcionaba los estímulos que necesitaba, instalándose en La Nave, un pequeño edificio industrial de cuatro plantas en el que también recalaron otros artistas como los hermanos Quejido. En Madrid varió su pincelada, pero también su concepción del color. Su gama cromática se vuelve más melancólica, más austera, y también cambian sus temas, incorporando dos fuentes iconográficas: el lago de la Casa de Campo y el Museo del Prado. Fruto de su interés por la pintura de Velázquez, que había conocido en sus visitas a dicha pinacoteca, es la serie de *Las Infantas.*

Gracias a una beca del Cabildo de Gran Canaria, Hernández también pudo viajar en 1984 al Castillo de Wolfsburg (Alemania) para realizar una nueva serie de aguafuertes. En 1988 preparaba su estancia en Nueva York cuando muere en un accidente de tráfico. Paco Rossique, artista vinculado a la movida madrileña, en 1990 disfruta de una estancia de tres meses en Florencia becado por el Cabildo de Gran Canaria.

[100] «Juan Hernández abre dos exposiciones en La Laguna», en *Jornada Deportiva*, Santa Cruz de Tenerife, 13 de marzo de 1981. Citado por F. Castro Borrego, *Juan Hernández*, *op. cit.*, p. 21.



José Antonio García Álvarez ante una obra de Jasper Johns en el Whitney Museum of American Art. Nueva York. 1987.

Juan José Gil será otro de los pintores que en los ochenta se traslada a Madrid. A principios de 1989 decide establecer allí su estudio, sin abandonar la residencia de Las Palmas de Gran Canaria. *Para mí* —señalaba Gil en aquellos años— *ha llegado el momento de desarrollar y contrastar mi obra con otros autores que residen en Madrid de toda la periferia española. Esto no quiere decir que abandone mi tierra ni me exilie; llevaré siempre la memoria cultural y sentimental de Canarias* [101].

En 1984 García Álvarez viaja a Nueva York para participar en una exposición de arte canario: es la primera vez que entra en contacto con la ciudad de los rascacielos, lo que le permite, entre otras cosas, conocer en directo el Expresionismo Abstracto americano. Repetirá experiencia constantemente, sobre todo entre los años 1988 y 1990, pasando largas temporadas pintando en Manhattan donde realiza las series *Spring in New York*, *High Rise Building*, *Ocean* y *Landscape*.

Sergio Brito, tras realizar sus estudios en Valencia, viaja en 1990 a Dusseldorf para completar su formación en el estudio del escultor Klaus Geldmacher. Becado por el Cabildo de Tenerife, realiza un tercer ciclo en Valencia.

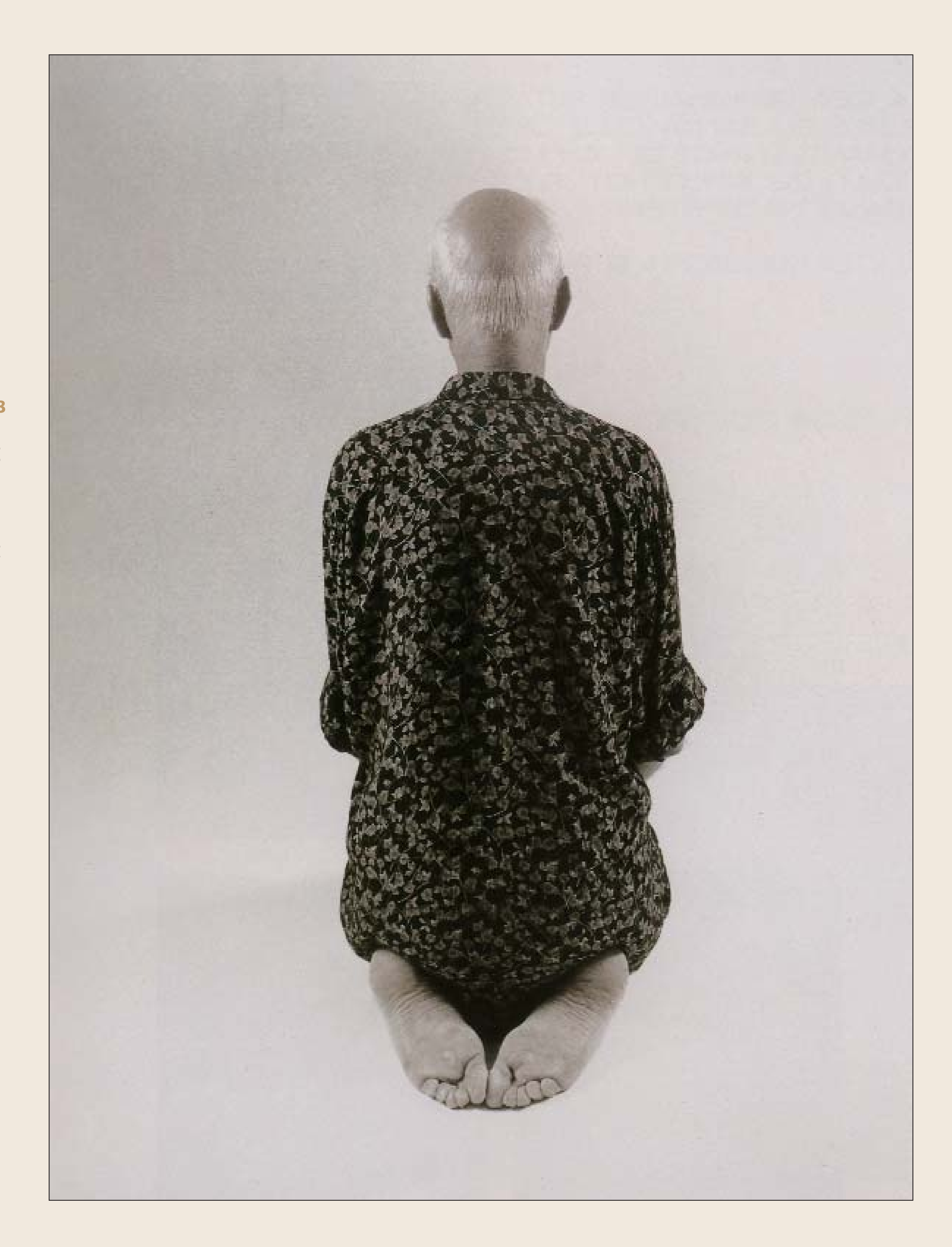
A finales de los noventa jóvenes artistas recién salidos de la Facultad de Bellas Artes tinerfeña, deciden dar el salto y se trasladan a vivir a Madrid. Algunos como José Arturo Martín, Javier Sicilia y Pipo Hernández Rivero han fijado allí su residencia; otros han elegido Berlín como lugar preferente de trabajo, intentando abrirse camino en el sector galerístico. A mediados de los noventa, Ernesto Valcárcel, uno de los artistas más activos de la «Generación de los setenta», señalaba lo siguiente:

> Los presuntos artífices del arte canario, no necesitan inevitablemente emigrar para evolucionar y desarrollar una actividad creativa, artística, competitiva y convergente con la fenomenología que determina la evolución de las artes plásticas en el resto del mundo civilizado durante las últimas décadas del siglo y del milenio [102].

Pero fue habitual que los artistas formados en los ochenta y los noventa prefirieran cursar sus estudios o especializarse en universidades peninsulares o en el extranjero. Paco Guillén, durante sus estudios en la Universidad de Castilla-La Mancha, viaja con una beca Sócrates-Erasmus a Italia y Alemania. Entre los más jóvenes destaca Laura González, que estudia en la Universidad de Salamanca y Gregorio Viera (1971) en la Escuela de Arte 10, en Madrid.

[101] *Ídem*, «Gil y Monagas inauguran mañana una muestra sobre papel», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 15 diciembre de 1988.

[102] E. Valcárcel Manescau, *Figuraciones indígenas*, Gobierno de Canarias, 1996, p. 8.



JUAN HIDALGO
RETRATO

Yolanda Peralta Sierra

La trayectoria de Juan Hidalgo (1927), desarrollada en buena parte fuera de las Islas, recoge como ninguna otra el espíritu de la vanguardia. Comprometido con la modernidad, la suya es una creatividad pura, transgresora y universal, con la que se rebela contra las estructuras tradicionales de las artes. Su aportación al arte internacional es incuestionable, como lo es que para las nuevas generaciones de artistas sea un claro referente. A la singularidad de su obra, hay que unir la absoluta libertad por la que discurren, de forma paralela, su vida y su acción creativa. La base es su actitud ante el arte, y por ende ante la vida, más allá de los resultados formales. Su vida, experiencias, vivencias, objetos, viajes, son la materia prima para plantear proposiciones, paradojas, metáforas y parodias. El concepto y la idea son el denominador común de su actividad artística, materializada y plasmada a través de múltiples y variados soportes.

Pocos artistas han abarcado tantos campos de la creación, desarrollados en una gran variedad de ámbitos geográficos. Con ironía, sutileza e inteligencia transita por la composición musical, la performance, el *environment*, la instalación, el objeto, la acción, la fotografía o el libro, porque para Hidalgo los géneros son permeables y sus límites pueden y deben ser rebasados.

Desde sus primeras composiciones vanguardistas de 1957 se adentra en las tendencias que traían nuevos aires para el arte. En este sentido, el contacto con David Tudor y su relación con John Cage, al que conoce en 1958, será determinante en su trayectoria y en la creación de ZAJ, grupo al que da vida en 1964 con Walter Marchetti, sumándose posteriormente Esther Ferrer, y otros miembros de forma intermitente.

Lúdico, provocador e irónico, ZAJ está basado en la teatralización de las artes plásticas y se inscribe en la línea de *Fluxus* y en las tendencias neodadaístas de los sesenta. Con actividades desconcertantes, cómicas y difíciles de describir, fundamentadas en la alteración de la cotidianeidad, la ironía y provocación de ZAJ iba dirigida a la realidad cultural pero también a la situación social y política de los años del franquismo. En su desarrollo, captado por la cámara fotográfica a modo de documento gráfico, lo más importante era la atmósfera creada y los objetos exhibidos, la neutralidad del cuerpo, la presencia del gesto y el silencio, la integración natural de los objetos en el ambiente, la ausencia de improvisación y la no intervención del público. A partir de 1969 el uso que hace Hidalgo de la fotografía toma otro camino y pasa de tener una función de documento y registro, a convertirse en una obra que cuenta una historia y que tiene valor en sí misma. Son las denominadas acciones fotográficas, en las que la fotografía es la acción en sí y a la vez el soporte, quedando convertido el acto fotográfico en un acto conceptual. La ironía es el componente básico y el elemento que otorga lucidez y serenidad a las acciones, objetos y series fotográficas que desarrolla en el contexto de la dictadura franquista.

Con una clara filiación duchampiana, Hidalgo regresa en los ochenta al mundo de los objetos, descontextualizándolos e insertándolos en su universo artístico. Según su procedencia y uso posterior, articula variadas modalidades objetuales: el objeto-encontrado, el objeto-instalación, el objeto-collage, el objeto fabricado, el objeto-modificado.

Una parte importante de su obra son los libros, textos, cartones, invitaciones, cartas, textos-poéticos y textos-partituras, material lingüístico que en numerosas ocasiones ha dado lugar a obras posteriores y que ha permitido a Hidalgo jugar de formas variadas con el lenguaje. La modalidad más conocida es el "etcétera", un término que viene del mundo de ZAJ y que se ha comparado con el *koan* o acertijo del budismo zen.

La trayectoria de Juan Hidalgo ha sido compleja y poco ortodoxa, pero a la vez coherente y aleccionadora. La gran paradoja es que su obra, altamente volátil, humorística y provocadora, basada en lo banal y en lo trivial, es a la vez política, cargada de profundidad y de lirismo, como vienen a demostrar sus *Notas para el Milenio*, escritas en el año 2000:

No mate usted
No sea ignorante
Aparque las religiones, los nacionalismos a ultranza
Y muchas cosas más que son raíces de todo mal
No sea racista: que haya blanco, que haya negro
Y que haya blanco y negro
Respete todas y cada una de las opciones sexuales
No robe
y
Límpiese los dientes cada día

EL ENTRAMADO COMERCIAL
E INSTITUCIONAL



Servando Morales, Juan Ismael, Felo Monzón y Agustín Quevedo en la Galería Wiot, Exposición Pinturas. 1967. Las Palmas de Gran Canaria.

LAS GALERÍAS DE ARTE Y LAS SALAS DE EXPOSICIÓN

El débil mercado artístico no ha permitido el desarrollo de un sólido tejido de galerías de arte en el Archipiélago. No obstante, han proliferado numerosas iniciativas, aunque su continuidad ha estado limitada. La primera galería de la que tenemos constancia en la posguerra es la Galería Drago, abierta en 1942 por Luis Jorge Ramírez y Sergio Calvo, en la calle Clavel de Las Palmas de Gran Canaria, con el objetivo de tener una exposición permanente de arte canario, artesanía y artes decorativas[103]. El pintor Sergio Calvo sería el gestor de la Pinacoteca del Gabinete Literario.

Posteriormente la Galería Wiot (1949-1974) desempeñó una importante labor de promoción del arte canario contemporáneo y dio acogida a artistas foráneos. Promovida por el escultor Juan Márquez, tuvo como director artístico inicialmente al pintor Juan Ismael, que estableció contacto con salas peninsulares y acogió artistas foráneos en sus salas de la calle Triana de Las Palmas. Luego continuaría esta labor Eduardo Carqué. El crítico Eduardo Westerdahl alentó y proclamó su confianza en el papel que podría tener la galería en el anclaje de las nuevas tendencias artísticas internacionales en un artículo que publicó al iniciar sus actividades con la *Exposición de Artistas Contemporáneos Canarios* en la que participaron creadores que, en breve, fueron protagonistas de una segunda generación vanguardista de las Islas[104].

En 1954 se inauguró la primera sala surgida en Tenerife, la Galería Provensa, situada en la plaza de San Francisco de la capital. Se trataba de un espacio profesional con condiciones óptimas de iluminación y montaje, y además con un ámbito para reunión de los artistas. Se inauguró con una colectiva de pintores isleños de diversas tendencias, integrada por Ernesto Beautell, Alberto Brito, José Bruno, Carlos Chevilly, Juan Davó, Máximo Escobar, Álvaro Fariña, Eva Fernández, Antonio González Suárez, Pedro de Guezala, Manolo Millares, Víctor Núñez, Enrique Sánchez, Antonio Servando, Fredy Szmull y Antonio Torres. Tuvo otra sede en la ciudad de Tánger, aunque su vida fue efímera.

Posteriormente surgirían en 1958 las Galerías Macías del Toro en La Laguna, una sala comercial de arte que se inauguraría con una muestra

[103] La apertura es reflejada por *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 29 de agosto de 1942, y por *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 30 de agosto de 1942.

[104] E. Westerdahl, «En la inauguración de la Galería Wiot», en *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 25 de mayo de 1949, p. 2.

de Alberto Brito y acogería al año siguiente una *Exposición de los Alumnos de la Escuela Superior de Bellas Artes*, con motivo de la celebración de la *II Semana Universitaria* (1959).

En 1958 surge en la Playa de Las Canteras de Las Palmas la Galería Arte, con Pino Ojeda al frente. Se mantuvo abierta hasta 1968, presentando la obra de artistas como Baudilio Miró Mainou, y apostando por los jóvenes creadores que a comienzos de los sesenta se incorporarían a las tendencias actuales, como Vivi Milano y José Luis Fajardo o artistas extranjeros como Dieter Korbanka, Leo Janís, Steve Harder, Christus Murphy, Sacha Raskow y Anthony Thorn.

La Sala Alex en el Puerto de la Cruz, propiedad de un escritor sueco que residía en esta ciudad, organizó exposiciones de artistas extranjeros, como Und von Henting, Per Lillieström, Birgitte Berg o Vive-Wolff, algunos vinculados al Instituto de Estudios Hispánicos, en las fechas en las que el Museo Westerdahl se encontraba desmontado[105].

En 1963 surgía en Las Palmas de Gran Canaria la Modern Art Gallery (1963-1966) dirigida por la francesa Yvette Boesser, con el propósito de hacer de sus salas un centro vivo receptor de actividades culturales diversas, orientadas a la revitalización artística. Se inició su actividad con una muestra individual de Plácido Fleitas. Contó con el apoyo de Eduardo Westerdahl y Felo Monzón, artista permanente de la galería, junto con José Dámaso, Plácido Fleitas, Eduardo Gregorio, Lola Massieu, Antonio Padrón y Dieter Korbanka. En 1966 Felo Monzón presento allí su serie *Curvas activas*.

La Galería Rialto surgida en 1969, se presenta al público con una exposición colectiva de artistas vinculados a la Escuela Luján Pérez, con participación de Agustín Alvarado, Juan Betancor, Juan Francés, Juan Ismael, Jorge López, Felo Monzón, Ulises Parada, Rafaely, Manuel Ruiz, Francisco Sánchez y Manolo Sánchez.



Interior de la Galería Arte, Las Palmas de Gran Canaria. [Foto: Archivo Domingo Doreste Ojeda].



Gerardo Diego, Pino Ojeda, Ventura Doreste, Juan del Río Ayala, Francisco González y González, Luis García de Vegueta, Pedro Lezcano, Carmina Mainou, Agustín Millares y Plácido Fleitas en la Galería Arte. Las Palmas de Gran Canaria.

EL FENÓMENO DE LAS GALERÍAS

A comienzos de los setenta asistimos a la aparición de un fenómeno sin precedentes en Canarias: la proliferación de galerías. Sin embargo, esta eclosión galerística no trajo aparejada la consolidación de un mercado del arte. Algunas tienen una trayectoria reducida, como la Galería Gaudí, en Santa Cruz de Tenerife (1972), o Amigos del Arte, en el Puerto de la Cruz (1976), que celebra una colectiva con Chirino, Dámaso, Pedro González y César Manrique. En 1973 hicieron su aparición en la capital grancanaria dos nuevas galerías: la Sala Tahor (1973-1975), que presenta una individual de Juan Ismael (1974) y la Sala Yles (1973-1976). Situada ésta en la calle Domingo J. Navarro, dirigida por su propietario, el valenciano residente desde hacía varios años en Gran Canaria, José Casaudoumecq, vino a cubrir el hueco que provoca el cierre de la Galería Wiot. Era en realidad una tienda de material artístico, pero consiguió desarrollar un amplio programa expositivo. Inauguró con una colectiva de veinte artistas canarios que luego se lleva a la Pe-

105 M. Santa Ana, «Una historia de los espacios expositivos canarios», en *Canarias Siglo XX*, Gobierno de Canarias, pp. 121-143.



Montaje de la exposición de Josep Guinovart en el COAC de Tenerife.



César Manrique en la Galería el Aljibe, El Almacén. Ca. 1979. Arrecife. Lanzarote.



Inauguración de la Sala Conca, con la muestra de Pepe España. 1971. La Laguna. Tenerife.

nínsula. Expuso obras de Saura, Gordillo, Gonzalo González, Juan Ismael, Manuel Martín Bethencourt, Antonio Padrón y Manolo Millares. La Sala Tahor, con Antonio Ojeda Frías al frente, contó con exposiciones de creadores de las Islas como Yamil Omar, Gallardo, Gil, Crujera, Alvarado Janina y Juan Ismael, exhibiendo también obras de Canogar, Genovés o Darío Villalba. Abrió una segunda sede, la Sala Yles 2 (1976-1977) en la plaza de San Bernardo.

De las salas que abrieron en el primer lustro de los setenta, junto con la sede lagunera de Conca, perduran tres espacios expositivos hasta nuestros días: la Sala Cairasco, abierta en 1972, integrada en los noventa dentro del CICA [Centro de Iniciativas de Caja Canarias], con un programa diverso en el que caben todo tipo de tendencias; la Sala del COAC, en Santa Cruz de Tenerife (1972) y la Galería El Aljibe (1974), surgida de la iniciativa privada de César Manrique, que, concienciado por los problemas de fomento del arte y con una fuerte vocación de mecenazgo, crea una sala que, con altibajos, ha funcionado hasta hoy, integrada en el Centro El Almacén de Arrecife (Lanzarote), dependiente del Cabildo. Esta galería participó en algunas de las ediciones de ARCO [Feria de Arte Contemporáneo] con obra de jóvenes artistas de la Isla. Dirigida sucesivamente por el propio Manrique, Fernando Ruiz y María José Alcántara hasta su clausura en 1988, se encargó de promocionar a creadores como José Luis Medina Mesa, Juan Gopar, Luis Palmero o José Herrera.

A pesar de esta eclosión galerística no se ha consolidado un mercado del arte, ni un influyente coleccionismo artístico. El fracaso se debió a que todo el peso de su formación recayó sobre las galerías, al no existir, exceptuando el MIAC [Museo Internacional de Arte Contemporáneo] en Lanzarote, museos de arte contemporáneo. A pesar de ello, la irrupción de las galerías fue recibida con gran entusiasmo, generando en el panorama artístico insular nuevos canales informativos y una incipiente y endeble estructura de mercado.

En este relato sobre el fenómeno de las galerías en Canarias ocupan un lugar destacado Gonzalo Díaz y Fernando Doreste. Tras vivir el ambiente artístico de Cuenca y de su Museo Español de Arte Abstracto, y con la experiencia previa de Hi-Fi, una tienda de aparatos electrónicos en Santa Cruz de Tenerife con una pequeña sala para exposiciones, en 1971, Gonzalo Díaz pone en marcha la que, sin duda alguna, está considerada como el germen de las galerías contemporáneas en Canarias: la Sala Conca. Punto de encuentro y lugar de confluencia para artistas y público, la galería lagunera se convirtió a su vez en un espacio para el debate y la creación. Su carácter dinamizador se complementó con la labor de representación y difusión de los autores, en especial de la obra de los cuatro pintores exclusivos de la sala en sus años iniciales: Juan Gopar, Juan Hernández, Cándido Camacho y Gonzalo González[106]. Díaz además ha atesorado una gran colección, en la que se encuentran piezas de artistas que de manera intuitiva y certera ha apoyado. Junto a grandes nombres figura el palmero José Martín (1922-1996), pintor in-

[106] Véase Mª I. Navarro Segura, *Conca: una vanguardia y su época*, Fundación Santa Cruz 94, Santa Cruz de Tenerife, 1994.

genuista y apartado del sistema de las artes, que trabajaba aislado en un barranco de su isla natal.

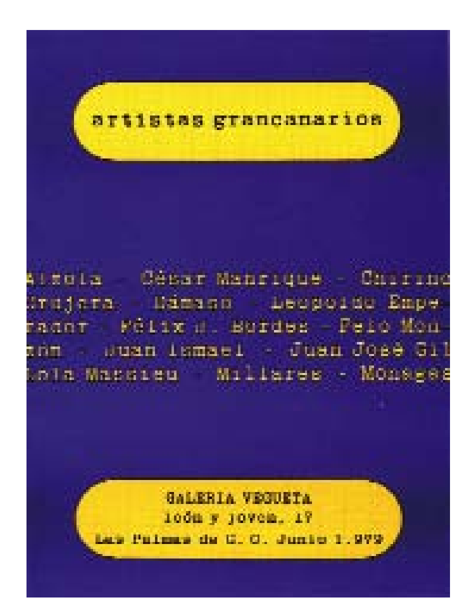
Tras intentar establecer sucursales de la Conca en zonas turísticas, como la Sala Borinquen en Playa de las Américas (Tenerife), la Sala Blanca en la urbanización Las Galletas (Tenerife) (1972-1973) y la Sala Amarilla en el hotel Maspalomas Oasis (Gran Canaria) (1973-1974), en enero de 1974 Gonzalo Díaz y Carlos E. Pinto ponen en funcionamiento Conca 2 en Las Palmas de Gran Canaria. Su primera temporada expositiva arranca con José Dámaso y su serie *Sexo Quemado*, muestra que acogió, entre otras actividades, un mini-concierto Zaj de Juan Hidalgo. Con la apertura de esta galería sus dos promotores pretendían dinamizar artística y culturalmente la capital grancanaria. Lo cierto es que tanto la Sala Conca como Conca 2 jugaron un papel decisivo en la difusión insular de la cultura artística contemporánea. Durante un tiempo Marcela Yurfa dirige Conca 2 (1975-1977), pasando en 1978 a manos de Fernando Doreste y Rosa María Buerles. También dirigieron, junto con Gonzalo Díaz, las Galerías Balos (1976-1981), donde se celebraron las muestras de Wifredo Lam, presentado por Ernesto Sábato, Max Ernst, y *Homenaje a Pablo Picasso*, con participación de artistas canarios; y Balos II (1977). Gonzalo Díaz crea Conca-Sala Amarilla, en el hotel Maspalomas Oasis (1973-1974). En su nueva andadura, Conca 2 cambia su nombre por el de Galería Vegueta (1976-1987), cerrando una primera etapa con la exhibición de obras de Juan Hidalgo y Walter Marchetti, Hartung, Tapies, Chirino y Millares, Félix Juan Bordes, Dámaso, Gil o Monagas. La Galería Vegueta incluye también la Sala Millares, en búsqueda de relaciones con otras galerías nacionales e internacionales, y para mostrar obra de artistas que de otro modo no sería posible contemplar en las Islas. En 1981 la Galería Vegueta organiza la *Segunda Exposición Surrealista en Canarias*, en colaboración con la Casa de Colón, la Galería Teo de Madrid, el Círculo de Bellas Artes de Tenerife y la Galería Rodin (1978-1982). Esta librería, propiedad de Alfonso Peyrac, estuvo activa entre 1978 y 1982, programando actos literarios y exposiciones de Will Faber, Fredy Szmull y Nacho Criado, que hace una acción en el escaparate del establecimiento, *el recorrido japonés de Juan Hidalgo*, organizada por Boabab.

El Centro de Arte Ossuna (1979-1984), dirigido por Didier Sardá, estimula un nuevo coleccionismo y exposiciones intergeneracionales. Presenta obra de Lam, Hartung, Miró, junto a Pedro González, María Belén Morales, Cesar Manrique…

El final de la década está marcado por el nacimiento de la Galería Leyendecker (1979 -), fundada por Ángel Luis de la Cruz y Lele Colomer, que abre sus puertas en 1979 en la calle San Clemente número 3 de Santa Cruz de Tenerife. En los ochenta asistimos a un cambio en la orientación de la galería, que tras un tiempo promocionando a creadores de las Islas, opta por exhibir sólo a jóvenes artistas extranjeros, mostrando en sus salas obras de la transvanguardia italiana y del Neoexpresionismo alemán: Dokoupil, Dahn, Kippenberger, Longobardi, Middendorf, Naschberger, Schulze. Fundamentalmente ha actuado



José Dámaso con Eduardo Westerdahl en la Galería Leyendecker. 1992. Santa Cruz de Tenerife.



Cartel de la exposición de Artistas Grancanarios. Galería Vegueta. 1979.



Galería Manuel Ojeda, durante la exposición de Peter Zimmermann, en marzo de 2008. Las Palmas de Gran Canaria.

como importador de obras de arte y vehículo de comunicación de las últimas manifestaciones pictóricas internacionales, interesándose por la pintura italiana —Transvanguardia—, la pintura de los jóvenes alemanes —los Nuevos Salvajes— y por la nueva plástica norteamericana. A finales de 1989, la galería se traslada desde la calle San Clemente a un inmueble situado en el número 86 de La Rambla.

Menor trascendencia tuvieron las Galerías Garoé y Benot en Santa Cruz de Tenerife o la Galería Jerome (1978), en Playa del Inglés. Vinculada a la actividad comercial de productos para bellas artes, venta de obra y enmarcado, la Sala Madelca (1978) en Las Palmas de Gran Canaria ha prolongado su actividad hasta hoy.

El entusiasmo con el que fueron recibidas las galerías en los setenta, fue diluyéndose con el paso del tiempo. A mediados de los ochenta, algunas de ellas inician un lento declinar y otras cierran sus puertas. Pero también irrumpen otras: es el caso de Radach Novaro (Playa del Inglés 1983-89) y las dos galerías regentadas por Manuel Ojeda en Las Palmas, Attiir (1984) y Galería Manuel Ojeda (1989). Desde sus inicios en la temporada 82-83 y hasta su cierre en 1986, la actividad de Radach Novaro se orienta hacia la apertura de nuevos mercados para el arte canario en lugares cercanos a los centros turísticos de las Islas. Estas intenciones de partida se plasmaron en un programa de exposiciones integrado por artistas del panorama canario, nacional e internacional.

Attiir abre sus puertas en noviembre de 1984 con una colectiva integrada por esculturas de Berrocal, Barón, Giraldo, Tony Gallardo, Pablo Serrano, Martín Chirino y José Luis Sánchez, entre otros. Dirigida por Manuel Ojeda, la galería inicia su andadura con el propósito de dinamizar y potenciar el talento de los jóvenes creadores insulares. Magda Láza-




Galería Artizar, durante la exposición de Dave Mckean, en noviembre de 2009. La Laguna. Tenerife.


Galería Magda Lázaro. Santa Cruz de Tenerife.

ro, tras su colaboración con Gonzalo Díaz en la Sala Conca, funda en el año 1983 una galería con su nombre en Santa Cruz de Tenerife, para promocionar a los artistas de la «Generación de los setenta».

A finales de 1988, con una pequeña antológica de la obra de Pedro González, se inaugura en Las Palmas de Gran Canaria la galería dirigida por Saro León, comprometida con la plástica canaria y la internacional. Dirigida por Victoria González, Los Balcones hace su aparición en el ambiente artístico de Las Palmas en 1988, en la calle del mismo nombre en Vegueta, mostrando en su exposición inaugural la obra del pintor Mario Antígono. La Galería Otres en la calle Malteses abre en 1989 con una exposición colectiva de los artistas Fali Santana, Roberto Padrón, Manolo Cruz, Txetxu y Miguel Díaz-Reiza, entre otros.

Cerrará la década el nacimiento en La Laguna de Artizar (1989-), bajo la dirección de Carlos E. Pinto, que complementa la promoción de jóvenes creadores con el mercado de arte de épocas anteriores.

Aunque muchas de las galerías que aparecen en los ochenta y en los noventa tuvieron una corta existencia, no hay que infravalorar su importancia, al depender de ellas, casi en exclusividad, la promoción de los artistas canarios, limitada en esos años a su presencia en ARCO, contando con el apoyo económico del Gobierno de Canarias.

En los noventa, bajo la dirección de Emilio Beautell abren sus puertas en Santa Cruz de Tenerife las Galerías Parámetro (1990-93) y Mácula (1999-).

En esos años destaca una iniciativa apoyada por el Gobierno de Canarias y promovida por la Fundación Arco que se celebró en Lanzarote: el *Primer Encuentro Internacional de Galerías de Arte* (1993), cuyo objetivo fue constituir un foro de debate sobre cuestiones que preocupaban a la profesión, para elaborar propuestas concretas. Estas reuniones, a las que asistieron la Ministra de Cultura, galeristas de ochos países, representantes de instituciones públicas y privadas y directores de museos, contó con el apoyo del Cabildo de Lanzarote, la Fundación César Manrique, el CAAM [Centro Atlántico de Arte Moderno] y la Viceconsejería de Cultura del Gobierno de Canarias.



Tony Gallardo y Rosa María Buerles en el stand de la Galería Vegueta en ARCO. 1985.



Gabinete Literario, durante la exposición de AMP Arquitectos, en octubre de 2008. Las Palmas de Gran Canaria.

A pesar de los esfuerzos realizados por algunas de estas galerías para promocionar a los jóvenes creadores de las Islas, el balance final no resultó del todo positivo, detectándose una falta de apoyo continuado al arte emergente canario y escasa difusión de las exposiciones en los medios de comunicación.

OTROS ESPACIOS EXPOSITIVOS

Junto a las galerías privadas nuevos ámbitos de titularidad pública son habilitados como espacios expositivos de manera puntual o continuada, como el Castillo de La Luz en Las Palmas, el Castillo de San Felipe en el Puerto de la Cruz, Paso Alto en Santa Cruz de Tenerife, el Castillo de San Miguel en Garachico, o el Castillo de San José y el de San Gabriel en Arrecife de Lanzarote, que acogen proyectos puntuales, o se convierten en sedes de colecciones estables. La rehabilitación de edificios religiosos para uso cultural y expositivo también tiene interesantes ejemplos a partir de los setenta. Destacan las ermitas de San Miguel en La Laguna y los conventos de San Francisco en Garachico, Santo Domingo en Teguise, San Francisco en Santa Cruz de La Palma...

Las entidades culturales y recreativas también han jugado un papel importante: El Gabinete Literario de Las Palmas de Gran Canaria (1844) desempeña un papel activo en la posguerra, promoviendo la actividad artística en Las Palmas de Gran Canaria, impulsando además diversos concursos y convocatorias periódicas de exposiciones colectivas. Por iniciativa de Eduardo Westerdahl, Alberto Sartoris y Carla Prina exponen en 1950 en esta institución, coincidiendo con su primer viaje a las Islas.

El Club PALA [Peña Ateneo Los Amigos] (1934) del Puerto de La Luz, organizó los *Salones de Otoño*, que impulsan la actividad artística. En su edición de 1947 concedió la primera medalla de honor de pintura a Santiago Santana y la primera medalla de pintura a Manolo Millares.

Al celebrar su décimo aniversario, en 1944, organizó una muestra colectiva de artistas canarios. Esta sala acogería a los creadores más innovadores. Destaca la última *Exposición de Arte Contemporáneo*, colectiva celebrada en la primavera de 1955, con presencia de la Abstracción a través de Martín Chirino, Tony Gallardo, Manolo Millares y Felo Monzón, que quedará en la isla como único valedor de los lenguajes más innovadores, una vez que Tony Gallardo marcha a Venezuela y Martín Chirino, Manolo Millares y Elvireta Escobio partan para Madrid.



Sala de exposiciones del Círculo de Bellas Artes. Ca.1950. Santa Cruz de Tenerife.

El Club de Universitarios (Las Palmas, 1949) acoge en 1950 la segunda muestra de LADAC bajo el título: *II Exposición de Arte Contemporáneo*. Se exhiben piezas de Juan Ismael, Alberto I. Manrique, Manolo Millares, Felo Monzón y Santiago Santana. En 1953 acoge la muestra *El dibujo en la joven pintura española*. La inauguración contó con la presencia de Felo Monzón quien dictó la conferencia titulada *Del arte contemporáneo*.

El Círculo Mercantil de Las Palmas de Gran Canaria, ya en los años treinta comenzó a acoger exposiciones individuales de Felo Monzón y José Jorge Oramas y en 1945 la primera individual Manolo Millares. En 1948 muestra la producción canaria de la artista sueca Gina Berndtson[107]. En 1958 Felo Monzón imparte la conferencia *La Escuela Luján Pérez y el Arte Nuevo*.

El Club Náutico (Las Palmas de Gran Canaria) organiza la muestra *El Mar* (1952), colectiva en la que participan entre otros artistas Juan Ismael. Sin un criterio selectivo estable, ha programado numerosas exposiciones de artistas noveles junto a otros ya consagrados.

El Círculo de Bellas Artes de Tenerife (1925) se convierte en la cabeza visible de las tendencias más conservadoras, ejerciendo el acuarelista Francisco Bonnín Guerín[108] la presidencia de honor de la institución. Esta orientación no fue óbice para que sus salas acogieran en 1950 la muestra de Carla Prina, primera de arte abstracto que se celebra en Santa Cruz de Tenerife en la posguerra. Al año siguiente expondría Tony Stubbing. Las dos exposiciones surgen de los contactos que establece Eduardo Westerdahl con motivo de su participación en la Primera Semana de Arte en Santillana del Mar (1949).

Entre 1954 y 1959 permaneció cerrado el Círculo de Bellas Artes, por obras de remodelación, trasladándose parcialmente su actividad al Palacio Insular y a las salas próximas del Colegio de Agentes Comerciales, Círculo XII de Enero y Casino de Santa Cruz de Tenerife. Al inaugurarse su nueva sede social, acoge a los artistas sensibles hacia las tendencias actuales en la directiva de la Sección de Pintura. Ocupaba entonces la presidencia Eduardo Westerdahl quien plantea sistematizar su actuación mediante un reglamento de funcionamiento interno, así

107 «Arte. Exposición de una pintora sueca», en *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 28 de enero de 1948, p. 2.

108 Había fundado en 1908 el Círculo de Escritores y Artistas junto con el poeta Luis Rodríguez Figueroa y el pintor Pedro de Guezala.



Cartel-catálogo de la Feria de Navidad. Círculo de Bellas Artes de Tenerife. 1961-1963.

como la posibilidad de establecer un jurado de admisión de obras para las exposiciones colectivas. Se acogen entonces iniciativas innovadoras, como las *Ferias de Navidad*, que se celebran entre 1961 y 1963. En 1963 la muestra internacional del Roter Reiter, organizada por el Instituto Goethe, incorporó a su paso por el Círculo de Bellas Artes de Tenerife piezas de Juan José González (José Abad), Pedro González y Manuel Villate, artistas que crean dentro de la Abstracción, y que se expondrán en las siguientes itinerancias.

Ese mismo año Manuel Martín González ocupó la Presidencia del Círculo de Bellas de Tenerife, apoyando la involución hacia el arte más conservador y acomodaticio, deudor del Realismo decimonónico. Se iniciaba un período oscuro que no será superado hasta 1977, con la presidencia de Roberto Oliva y posteriormente con Carlos Gaviño de Franchy. La Sección de Pintura, presidida por Emilio Beautell, rompió con la inercia anterior y comenzó una programación más informada, con presencia de artistas de vanguardia, muchos procedentes de la Península.

El Cabildo Insular de Tenerife acogió el IV Salón Nacional de Fotografía Artística (1954 y 1958) y la muestra de las obras aspirantes al Premio Luis de La Cruz y Ríos. A partir de 1955 el Cabildo acogería algunas de las exposiciones organizadas por el Círculo de Bellas Artes, como las muestras anuales de la Agrupación de Acuarelistas, o la Exposición de Otoño. También se ocupó en 1956 de la Exposición Ybarra, primera colectiva de arte contemporáneo español que se exhibía en la Isla. Las piezas estaban destinadas a su instalación en los navíos *Cabo de San Roque* y *Cabo de San Vicente* convirtiéndose en muestra itinerante trasatlántica. Años después en el ferry *Villa de Agaete* tuvo lugar la muestra *El Mar* (1978).

El Colegio de Agentes Comerciales que había organizado alguna exposición individual a comienzos de la década de los cincuenta, acogió en 1956 y 1958 una exposición con obras de artistas canarios fallecidos, organizada por el Círculo de Bellas Artes.

Los caricaturistas, que solían exponer sus propuestas en el viejo Círculo de Bellas Artes, trasladaron sus actividades al Círculo de Amistad XII de Enero, mientras estuvo en obras la nueva sede del Círculo de Bellas Artes. De modo que se entrelazan en la programación los Salones Nacionales de Caricaturas (1958-1959) con las muestras individuales de Bruno Brandt, Manolo Sánchez, Erik Ekman, Rinaldi, Policarpo Niebla, Jacques Montagne, Juan Pedro González y Juan Ismael.

El Casino de Santa Cruz de Tenerife programa muestras en los primeros años cincuenta, pero desde 1954 se multiplican las exposiciones, coincidiendo con el cierre del Círculo de Bellas Artes. El criterio de admisión es muy amplio, acogiendo creadores de diversas tendencias y procedencias, como Maud Bonneaud, Will Faber, Pedro González, César Manrique, Lola Massieu y Jean Pierre Hock hasta Alberto Brito, Rafael Delgado, Eva Fernández, Arturo del Fresno, Antonio González Doreste, Manuel Martín González, José Morales Clavijo, Hans Paap,

Manolo Sánchez y Manón Ramos. La muestra de César Manrique en 1956, de tendencia abstracta, generó gran escándalo.

La actividad artística y la demanda expositiva en los cincuenta era intensa en Santa Cruz de Tenerife y la necesidad de espacios para mostrar obras lleva a los artistas a agudizar el ingenio, utilizando el vestíbulo del Teatro Guimerá —como ya se hiciera en el período de entresiglos—, el Café el Águila, las Galerías «Interior» de Muebles y Decoración, o en el hotel Mencey.

Además encontramos exposiciones en edificios docentes y en las sedes de instituciones recreativas. En ocasiones se trata de muestras relevantes, como el Primer Salón de Arte (1950), en el Colegio Municipal de Santa María de Guía, en el que participaron Felo Monzón, Manolo Millares, Miró Mainou, Juan Ismael, Jesús Arencibia, Nicolás Massieu, Plácido Fleitas, Antonio Padrón y Santiago Santana, entre otros; o la *Exposición de Arte Contemporáneo* (1964) en el Casino de Gáldar, con obras de Antonio Padrón, Francisco Farreras, Oscar Domínguez, Martín Chirino, Manolo Millares, Eduardo Gregorio, Jane Millares, Juan Ismael, Felo Monzón, Lola Massieu, Miró Mainou, Rafael Bethencourt, Steve Hardy, Jorge López, Carla Prina, Tomás Padrón, Roy Morton y Clide Wood.

En los setenta asistimos a la revitalización de algunas de las salas ya existentes que se abren a las nuevas tendencias artísticas, como el Ateneo de La Laguna o la Casa de Colón. El Ateneo apoya a la creación plástica contemporánea, celebrando exposiciones de Gonzalo González, Juan Hernández o José Luis Medina Mesa.

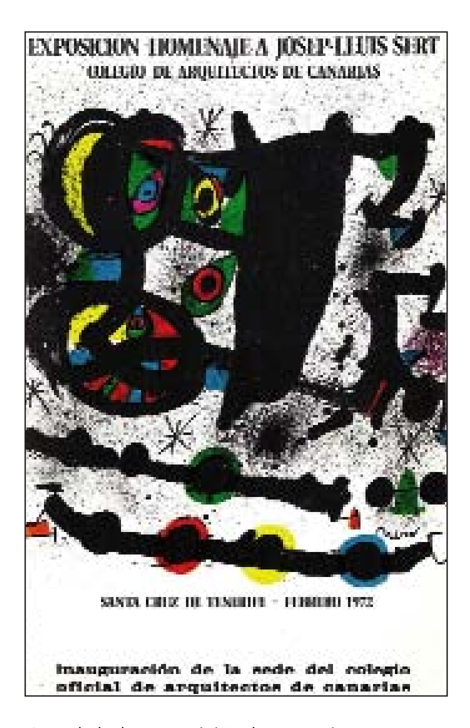
La Casa de Colón en Las Palmas se abre a la creación contemporánea, exhibiendo la producción de jóvenes artistas como Paco Sánchez, Juan Hernández, Rafael Monagas, José Antonio García Álvarez, pero también las de creadores de generaciones anteriores como Manrique, Oramas o Fleitas.

La Sala del Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias ha significado un hito en el campo de la exhibición y promoción del arte contemporáneo. La nueva sede de este organismo se inauguró en febrero de 1972 con una exposición de José Luis Sert, primer homenaje que se rendía en España a la obra de este arquitecto. A partir de ese momento se desarrolla un sólido programa expositivo con muestras de Chirino, Guinovart, Saura, y otras muchas que harán de esta institución una de las que más ha contribuido a la difusión de las tendencias artísticas internacionales y de la obra de los artistas nacionales y locales.

El Club Prensa Canaria se crea en 1980 con el fin de incentivar actos literarios, que pronto se vieron acompañados por una actividad expositiva. Fue su primero director Josérromán Mora quien remodeló el espacio generando un ámbito específico para las exposiciones. A partir de 1987, bajo la dirección de Luis León Barreto, se afianza la función difusora de la creación plástica.

Una sala institucional merece destacarse en esta década: la Galería Santa Ana. Al desviarse la vida administrativa del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria al hotel Metropol, se decide, bajo la alcaldía de

Sin título. Rafael Monagas. 1976. [Foto cedida por el artista].



Cartel de la exposición homenaje a José Luis Sert. COAC. Santa Cruz de Tenerife. 1972.

Juan Rodríguez Doreste, destinar los salones de la primera planta del palacio municipal a dependencias expositivas. Surgía así un espacio que desarrollará un programa heterogéneo en cuanto a contenidos y autores se refiere. Entre las vinculadas a la plástica contemporánea disfrutaron de gran acogida pública la antológica dedicada a Carlos Morón y la celebrada por Hildegard Hann, en 1983. Ese mismo año, la Consejería de Cultura del Gobierno de Canarias se une al Consistorio para organizar una serie de exposiciones de sello internacional, enriquecidas con un programa de actividades paralelas. Así ocurrió, por citar un ejemplo, con la exposición titulada *Joven pintura alemana*, cuyo contenido, basado en el Neoexpresionismo, dio pie al desarrollo de una mesa redonda, celebrada en el mismo edificio, en la que se debatió sobre las nuevas tendencias que seguía el arte del momento. En la misma intervinieron artistas representativos de la plástica canaria, tales como Leopoldo Emperador, Fernando Álamo, Juan José Gil, Juan Bordes, Julio Cruz, Lucas de San Félix, así como Lázaro Santana, Hilda Mauricio, Carlos Díaz-Bertrana, Tachi Fariña y Cristina R. Court[109].

En 1984 las salas albergaban la producción pictórica del artista chileno Roberto Matta[110] y meses después la colectiva *Tendencias en Nueva York*[111]. El interés por exhibir producciones artísticas de carácter internacional no iría en detrimento de la creatividad de artífices canarios, para los que las puertas de estas salas siguieron abiertas. Prueba de ello es la exposición del pintor Domingo Vega[112] y la de Jane Millares, en julio de 1987, quien basándose en la técnica del pastel recreó múltiples rincones del pasado isleño[113].

A partir de esa fecha, la actividad decae, resurgiendo en 1994, con la muestra colectiva *15 mujeres*, con la que se intentaba reconocer y restituir la memoria sobre el papel de las féminas en las tendencias plásticas de Canarias. Fue comisariada por el Grupo Espiral y organizada por la Concejalía de Servicios Sociales y Juventud en colaboración con el área de Cultura. Las obras de las artistas seleccionadas, entre las que figuraban Lola Massieu, Sira Ascanio, Marta Mariño, Elisa Sousa, reflejaban la diversidad de las corrientes plásticas contemporáneas[114]. Igualmente, es de resaltar la que puso en marcha la artista alemana, afincada en Canarias, Marlén Wefers[115]. En 1996 exponía la chilena Esther Fulle[116], quien había creado junto con Lola Massieu el Grupo Hispano de Arte (1978), que organizó una muestra homenaje a Juan Ismael en el Casino Unión de Telde (1980).

EDUARDO WESTERDAHL: VANGUARDIA MUSEOLÓGICA Y APOLOGÍA DEL ARTE NUEVO

Tanto en Gran Canaria como en Tenerife Eduardo Westerdahl será el gran dinamizador de las tendencias vanguardistas, una vez que se reincorpore al activismo cultural, como socio del Círculo de Bellas Artes, donde solicita su readmisión en 1946, tras la ruptura de la época de *gaceta de arte*, y como crítico de arte en prensa y revistas locales, prime-

[109] «Mesa redonda sobre nuevas tendencias de arte contemporáneo», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 28 de octubre de 1983, p. 28.

[110] «Arte y artistas. Roberto Matta, el arquitecto inventor de ciudades autoapocalípticas», en *La Provincia,* Las Palmas de Gran Canaria, 4 de abril de 1984.

[111] Los artistas que expusieron fueron los siguientes: Susan Rothenberg, Julián Schnabel, Robert Mislowitz, Bryant Hunt, Bill Jensen, Eric Fischi, Donald Sutan, Keith Harin y David Salle. «Inauguración de la obra gráfica Tendencias en Nueva York», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 11 de mayo de 1984, p. 41.

[112] J. M Balbuena, «Domingo Vega, copiándose», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 22 de diciembre de 1984, p. 10.

[113] «Jane Millares, la ciudad de Las Palmas recuperada», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 3 de julio de 1987, p. 13. L. García de Vegueta, «Jane = Ate», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 12 de julio de 1987, p. 2.

[114] El resto de las protagonistas fueron Pilar Rodiles, Paqui Martín, Pilar García, Fabiola Ubani, Ana Cepeda, Menchu Fajardo, Margot Fernández, Isabel López, Carmen Llopis, Juani Machín, y Lupe Rodríguez. F. Marimón, «La muestra colectiva *15 mujeres* intenta combatir el sexismo en el arte», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 25 de marzo de 1994, p. 17.

[115] «Exposición de Marlén Wefers en las Casas Consistoriales», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 29 de noviembre de 1996, p. 26.

[116] S. Sagaseta, «Esther Fulle: Pintar es recobrar la infancia», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 5 de diciembre de 1996, p. 70.

ro firmando como Luis Dandín, en 1947, y ya con su nombre, a partir de 1948, con acceso también a revistas especializadas nacionales e internacionales.



Eduardo Westerdahl y Willy Baumeister en la Escuela de Altamira, 1950. Archivo fotográfico Westerdahl. Gobierno de Canarias.

La recuperación del pulso internacional

Tras la interrupción de *gaceta de arte*, Westerdahl no perdió el contacto epistolar con sus amistades en el extranjero. Durante la estancia de Mathias Goeritz en Santander, que había huido de Alemania, Westerdahl recibió en 1948 la invitación de escribir una monografía sobre su obra para la editorial Cobalto (1949) y para participar en las actividades de la Escuela de Altamira, que también impulsaban Ángel Ferrant, Pablo Beltrán de Heredia y Joaquín Reguera Sevilla, gobernador civil de Santander. En este foro internacional de cultura contemporánea convocado en el mes de septiembre de 1949 y 1950 también estuvo el crítico grancanario Ventura Doreste y Ted Dyrsen, escultor sueco residente en Tenerife, cuya presencia en Santander impulsó Westerdahl. Manolo Millares fue animado a continuar su indagación sobre las claves primitivas del arte abstracto y en el congreso de arte abstracto que se celebraría en 1953, contribuyendo a la discusión en torno al arte absoluto, denominación que entonces trata de sustituir a la más establecida de arte abstracto, aunque en la Escuela de Altamira también prestaron atención al Surrealismo y a la Abstracción geométrica y constructivista. En estos encuentros se refuerza el vínculo internacional de Westerdahl con viejos amigos de *gaceta de arte*, como Willi Baumeister o Alberto Sartoris[117], Sebastián Gasch, Ángel Ferrant… y con Carla Prina o Tony Stubbing, que expondrán en Canarias por invitación de Westerdahl. *La Semana de Arte* sirvió como estímulo al nuevo movimiento artístico que iniciaba su desarrollo en la España de posguerra y tuvo una notable repercusión en el despertar vanguardista de las Islas.

Ricardo Gullón relata cómo se redactaron ponencias relativas a los distintos proyectos de la Escuela: Museo y Residencia, Publicaciones, Revista y Organización y Régimen interno. La idea de fundar un museo de arte contemporáneo compuesto por obras de los artistas que, miembros o no de la Escuela, trabajaran de acuerdo con el espíritu que la informaba, fascinó especialmente a José Luis Fernández del Amo y Eduardo Westerdahl, que, respectivamente, perseguían un espacio museístico vivo de arte contemporáneo para Madrid y Tenerife.

Jorge Luis Marzo afirma que la Escuela de Altamira habría pasado probablemente sin pena ni gloria si no fuera porque despertó el interés de personajes fundamentales en el apoyo a la vanguardia. Así, tras celebrar tres convocatorias consecutivas, la Escuela de Altamira dio paso al Primer Congreso de Arte Abstracto de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander, en agosto de 1953, organizado por el arquitecto José Luis Fernández del Amo, que dirigía desde 1952 el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, aunque la financiación y control del foro recaía sobre Manuel Fraga Iribarne, secretario general del

[117] Alberto Sartoris había publicado en 1934 su primer artículo en *gaceta de arte*, dedicado a Vordemberge-Gildewart.



Tony Stubbing en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife. 1951.

Instituto de Cultura Hispánica desde 1951, una institución crucial para entender el papel y los mecanismos del estado en la construcción de la vanguardia[118]. Acompañó al curso una exposición en el Museo Municipal de Pintura de Santander con el título *Exposición arte abstracto-Museo de Arte Contemporáneo*, con la participación de Manolo Millares, Antonio Saura, Joan Joseph Tarraths, Ellsworth Kelly, Sergie Poliakoff… A esta exposición, le siguió *Arte abstracto: muestra de París* (1954) en la sede del Museo, en Madrid, con algunos cambios en la nómina de participantes.

Paralelamente a lo que ocurría en Altamira, en Canarias encontramos que, además de la función crítica, Westerdahl desarrolla el papel de conferenciante divulgador del arte de vanguardia, tarea en la que nos encontraremos también la participación de los artistas, que se suman al debate teórico sobre las tendencias abstractas, informalistas y neofigurativas, a través de conferencias y escritos en la prensa, revistas de arte y literatura.

Sin embargo no se lograba vencer la incomprensión del público y de los sectores más conservadores de la crítica y del periodismo, que reacciona de manera intransigente ante las propuestas artísticas más innovadoras. Como mecanismo compensatorio, Eduardo Westerdahl emprende exposiciones para difundir las tendencias vanguardistas del arte

[118] J. Luis Marzo, *op. cit.,* pp. 19-20.

del siglo XX, con las que intenta legitimar su apuesta por el arte nuevo y, especialmente, por la Abstracción y el arte absoluto. Al mismo propósito responden sus proyectos editoriales, de museo y residencia de artistas y la frustrada escuela de arte experimental. Y, además, debemos señalar sus críticas para la prensa, los debates y las conferencias, como *Arte social y constructivo*, leída en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife en diciembre de 1949, o *Lo social en el arte absoluto*, pronunciada en El Museo Canario de Las Palmas, en enero de 1950.

La vanguardia museológica

Sin duda una de las grandes preocupaciones de Westerdahl fue la museología, la defensa de la concepción del museo como centro de arte vivo. Tras sus primeros artículos dedicados a la propuesta de un Museo Pedagógico para Canarias, destacan en los años treinta sus críticas al Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife y la demanda de museos vivos para las Islas[119].

El mismo año en el que París veía surgir el Museo Nacional de Arte Moderno, 1949, en la Escuela de Altamira, en Santillana del Mar, se debatía sobre la necesidad de crear un museo que representara la obra de los artistas vinculados a la Escuela. Eduardo Westerdahl se vincula a la comisión encargada de redactar las conclusiones de esta ponencia. José Luis Fernández del Amo escribe una carta al director del Museo de Arte Moderno en la revista *Alférez*, que es una crítica a la situación de este museo en aquel momento, reivindicando un Museo de Arte Contemporáneo.

Dos caminos paralelos comenzaban a andarse, que situarán a Madrid y a Tenerife en la vanguardia museológica. El episodio madrileño se inicia en 1951, a raíz de la iniciativa de constituir un Museo de Arte Contemporáneo a partir de la escisión del Museo de Arte Moderno creado en Madrid en 1894, misión que encomienda el ministro Joaquín Ruiz Jiménez a José Luis Fernández del Amo. María Dolores Jiménez Blanco señala que el nombramiento de director de Museo Nacional de Arte Contemporáneo le fue ofrecido por el ministro con la ilusión de que pudiera crear la institución precisa para desarrollar *un bien necesario, indispensable para el progreso cultural del país y para su acercamiento a los países occidentales.* Se hacía cargo de una institución en precario, con incertidumbre, pues las buenas intenciones del Ministro de Educación Nacional eran casi lo único cierto con que contaba este proyecto de museo: carecía de colección, de local propio y de presupuesto ordinario, dependiendo su financiación de la concesión de cantidades extraordinarias por la Dirección General de Bellas Artes, quedando así fuera del museo las decisiones acerca de sus dotaciones[120].

Álvaro Martínez Novillo relata el período de dirección de Fernández del Amo, 1952-1958, como un momento de actividad frenética en el que se hace eco de la intensa actividad vanguardista que vive España y además se convierte en *un agente activo en el desarrollo de las principales*

119 F. Castro Borrego, «El patrimonio artístico canario secuestrado (Nuestros museos a examen)», *Gaceta de Canarias,* nº 7, 1983, Santa Cruz de Tenerife, 1983, pp. 17-29.

120 Mª D. Jiménez Blanco, «José Luis Fernández del Amo: un proyecto de Museo de Arte Contemporáneo», en AA.VV., *José Luis Fernández del Amo: un proyecto de Museo de Arte contemporáneo,* Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1995, pp. 19-20.

iniciativas artísticas encaminadas a extender el debate teórico y práctico sobre el arte contemporáneo, con acciones que tienden a generalizar el disfrute de éste por la sociedad, así como a la promoción de los artistas jóvenes españoles que iniciaban por entonces su andadura[121]. Aunque Fernández del Amo no llegó a instalar la colección del nuevo museo, bajo su dirección se produjo el ingreso de un conjunto importante de obras, que hoy constituyen piezas angulares de la colección del MNCARS, fruto de una política audaz y anticipada de compras. Logró además la reforma de los espacios expositivos con una acertada propuesta personal, y fundamentalmente, un amplio capítulo de actividades y programas didácticos desarrollados por el museo dentro y fuera de su sede, entre las que destaca la organización del *Congreso de Arte Abstracto de Santander* (1953), la muestra *Arte Abstracto Español. I Salón de Arte no Figurativo*[122], que se celebra en Valencia (1956) y Pamplona (1957), y la exposición de arte informalista y abstracto *Otro Arte* (1957). Acorde con su concepto innovador, crea la Sala Negra en el Paseo de Recoletos, espacio alternativo del museo, destinado a muestras experimentales de jóvenes creadores donde expusieron Antonio Saura, Manolo Millares… y desde donde se apoyaron propuestas programáticas como las de los grupos El Paso o Equipo 57.

El museo cumplió con el objetivo de *servir no sólo para la exhibición de las últimas generaciones, sino también como órgano vivo de información y estímulo de la vida artística y de relación con el arte extranjero*[123]. Sin embargo, la colección, en su conjunto, distaba mucho de reflejar el arte vivo que proclamaba a través de sus actividades. Aunque las salas habían concluido ya su reforma en 1957, Fernández del Amo seguía rechazando la posibilidad de dar a aquel espacio un estatus oficial definitivo por estimar que la colección con que contaba el museo, con incluir obras interesantes, no podía considerarse representativa del arte contemporáneo en su conjunto al carecer aún de obras fundamentales[124]. En aquella situación, en febrero de 1958, recibió la noticia de su cese. Fernando Chueca Goitia, ocupó en 1958 la dirección y redactó en 1959 un nuevo proyecto de obras para preparar la marquesina y Sala de Estampas de la Biblioteca Nacional para acoger el Museo de Arte Contemporáneo, que no tuvo inconveniente en abrir al público el 16 de junio de 1959, siendo director general de Bellas Artes Antonio Gallego Burín.

Mientras se producía este azaroso avance hacia la creación de un museo nacional especializado en el arte del siglo XX, en Canarias se retoma una vieja inquietud expresada en los años treinta a través de *gaceta de arte*. La revista, en su 9º manifiesto, había exigido la creación de museos vivos, convencidos de que el museo no es un mausoleo, sino feria de la inteligencia[125]. Asimismo, en el «congresillo de juventudes» (1933) organizado por *gaceta de arte* en Gran Canaria, se planteó la revisión de la obra existente en los museos de las Islas y la creación de salas vivas, escuela de arte industrial y una residencia de artistas e intelectuales nacionales y extranjeros[126], a semejanza de la *Maison des Artistes* de La Sarraz, creada en 1922 por Hélène de Mandrot, lugar por el que pasaron figuras

121 A. Martínez Novillo, *Historia del Museo de Arte Español Contemporáneo de Madrid 2ª parte. 1951-1983*, Madrid, 1983, p. 12.

122 En su organización trabaja Manolo Millares. Véase J. A. López Manzanares, *Madrid antes de El Paso: la renovación artística en la posguerra madrileña (1945-1957)*, Universidad Complutense de Madrid, 2006.

123 *Ibídem*, p. 13.

124 Mª D. Jiménez Blanco, *op. cit.*

125 9º manifiesto, *gaceta de arte,* nº 20, Santa Cruz de Tenerife, octubre de 1933, p. 4.

126 Se insistirá en la idea de establecer en Tenerife una Residencia de invierno para intelectuales europeos en *gaceta de arte,* nº 34, Santa Cruz de Tenerife, marzo de 1935.

emblemáticas del arte del siglo XX como Le Corbusier, Marino Marini, Lipchitz, Alvar Aalto, Alberto Sartoris, Max Ernst, Moholy-Nagy, Max Bill... Como ha señalado María Isabel Navarro Segura, *En esta estrategia el Museo es un elemento dinámico que permite al propio tiempo favorecer el acceso a la experiencia plástica, y contribuir a la reflexión*[127].

El promotor de estas ideas en el Archipiélago durante más de sesenta años fue Eduardo Westerdahl (1902-1983), que regresa de Santander con nuevas energías y un cómplice excepcional, el arquitecto italiano Alberto Sartoris (1901-1998), con quien sostuvo durante dos décadas una amistad exclusivamente epistolar y a quien encontró en 1949 en las reuniones de la Escuela de Altamira[128]. El crítico tinerfeño lo invitará a visitar las Islas Canarias. Este viejo deseo se materializa en 1950.

En la isla las circunstancias eran propicias: desde diversos sectores se continuaba reclamando un centro museístico vivo. En 1952 María Rosa Alonso pedía que el museo dejara de ser un almacén de colecciones mediocres y ante la pobreza de su museografía, proponía que se dedicara a los artistas canarios: *Ni el aprendiz de pintor, ni el simple aficionado al arte insular puede aprender nada viendo semejantes medianías; al turista que viene de los museos europeos o americanos no nos atrevemos a llevarlo* [129]. Al año siguiente N. Llopis Bertrand pediría apoyo para la mejora del museo, dada la pobreza de sus fondos, y Salvador Luján sugería la especialización de los mismos en las bellas artes. La discusión sobre la orientación de los contenidos queda reflejada en la prensa.

En septiembre de 1952 se produjo la segunda visita de Alberto Sartoris, para concluir un libro sobre el Archipiélago que habría de aparecer en Milán a finales de ese año con el título *Magia delle Canaria*. Durante su estancia pronunció la conferencia *Esquema panorámico del Arte Moderno* en el Casino del Puerto de la Cruz[130]. El texto mecanografiado que habría de leer el 21 de septiembre fue dedicado por el arquitecto a Pedro García Cabrera, posiblemente autor de la traducción del original en francés[131]. Se trataba de la primera actividad de un museo vivo que aún carecía de edificio, colección y presupuesto, un paralelismo nada deseable, que situaba a Eduardo Westerdahl y José Luis Fernández del Amo en una tesitura paralela.

Un nexo les une especialmente, Ángel Ferrant, que escribe a Westerdahl en 1952: *Tus planes son espléndidos. Ese museo tiene que ser un hecho. Aquí me tienes, aunque no sea más que para aplaudirte. Por suerte también aquí hay ansias de un museo al día.* En la misma carta le comenta que ha conocido a José Luis Fernández del Amo, de quien señala:

> Se propone hacer el museo que no hay. Le creo animado de excelentes intenciones. Me habló largo de sus proyectos y los creo tan atinados que dudo mucho que ni siquiera pueda iniciar su realización. Se ha de codear con personas profundamente cerriles en tales asuntos. Estoy tan convencido de que con harina podrida no se puede hacer un pan tragable que me negué rotundamente a formar parte del Patronato de ese Museo; aparte de que no sirvo para esos papeles. Acepté, en cambio una invitación de Fernández del Amo para concurrir a Santander, donde se celebrará una Semana de Arte en la Universidad de verano. Como ves, la Escuela de Altamira roturó un camino[132].



Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, años 40.

[127] Mª I. Navarro Segura, «El museo como islario estético: Eduardo Westerdahl y el Museo del Puerto de la Cruz», en *Colección de Arte del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias. Museo de Arte Contemporáneo Sala Eduardo Westerdahl,* Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias, Gobierno de Canarias, 2001, p. 40.

[128] El arquitecto italiano había ingresado en 1930 en la UAM (Union des Artistes Modernes) y había fundado el grupo *Cercle et Carré* con Seuphor, Arp, Léger, Kandinsky, Mondrian y Vantangerloo, entre otros. En 1934 Sartoris había publicado su primer artículo en *gaceta de arte*, sobre Vordemberge-Gildewart, artista al que estaba unido por la coincidencia en la *Maison des Artistes* de La Sarraz, al igual que ocurría con Willi Baumeister o con Pierre Louis Flouquet.

[129] M. R. Alonso, «Artistas canarios para el Museo Municipal», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 24 de febrero de 1952, p. 4.

[130] Véase A. L. González Reimers y F. Castro Morales, «Esquema panorámico del Arte Moderno. Una conferencia de Alberto Sartoris en el Puerto de la Cruz», en *Catharum,* nº 3, Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias, Puerto de la Cruz, Tenerife, 2002, pp. 6-18.

[131] Celestino González Padrón, uno de los anfitriones en aquel viaje de Sartoris, conservó dicho fascículo.

[132] A. Ferrant, *Carta a Eduardo Westerdahl*, Madrid, 28 de julio de 1952. Fondo Westerdahl, Archivo Histórico Provincial de Santa Cruz de Tenerife. R. 237. Véase J. A. López Manzanares, *Madrid antes de El Paso: la renovación artística en la posguerra madrileña (1945-1957)*, Universidad Complutense de Madrid, 2006, p. 512.



Pedro García Cabrera y Alberto Sartoris. Tenerife. 1952. Archivo fotográfico Westerdahl. Gobierno de Canarias.

Fernández del Amo sostenía un concepto muy innovador, pues entendía que *al museo le concernían todas las artes, desde el cine a la arquitectura tuteladora, pasando, naturalmente, por la pintura y la escultura, incluyendo la fotografía y las artes aplicadas, un verdadero programa innovador que anticipaba el comportamiento de los museos y centros de arte de los noventa del pasado siglo XX* [133].

Pedro García Cabrera al enviar un poema para publicar en la revista *Literatura* a Joaquín Entrambasaguas, catedrático de la Universidad Central de Madrid con el que había establecido contacto el crítico y coleccionista tinerfeño al asistir a las reuniones convocadas por la Escuela de Altamira, le expresaba su alegría por la próxima visita a Tenerife, coincidente con la inauguración del Museo de Arte Moderno del Puerto de la Cruz[134] en el Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias.

Aunque su apertura tuvo lugar el día 28 de marzo de 1953, unas semanas antes, el 2 de febrero, Eduardo Westerdahl había pronunciado la conferencia titulada *La pintura de nuestro tiempo* en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, acto que formaba parte de un ciclo de conferencias sobre arte contemporáneo. Para ilustrarla Wersterdahl expuso parte de las piezas que habrían de configurar los primeros fondos del museo de Puerto de la Cruz.

La colección recogía tendencias internacionales en boga además de diversos ejemplos de las vanguardias históricas con las que sostuvo relación el grupo de *gaceta de arte*, además de obras de creadores insulares y foráneos que expusieron en el Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias y que su director estimó incluir en la colección. De este modo, se conseguía una vitalidad envidiable y al mismo tiempo se incrementaba el fondo de la institución, pues cada artista debía donar una obra con motivo de su exposición. Existe constancia del contacto entre Fernández del Amo y Westerdahl, que acudió en 1953 a una reunión en el Museo de Arte Contemporáneo en Madrid[135].

Con los cierres intermitentes del Museo Westerdahl a partir de 1958 y la interrupción de la actividad del Círculo de Bellas Artes de Tenerife producida por las obras que se realizan en su sede entre 1954 y 1959, el Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife, cobraría un protagonismo destacado, acogiendo la creación más actual, dando respuesta a una de las demandas existentes en la ciudad. En 1958 Vallant proponía menos contenidos insulares y la apuesta por lo universal, de modo que la colección reflejara el paso de artistas por la isla[136]. El Museo engrosó su presupuesto, lo cual le permitió modernizar sus instalaciones, acoger nuevas donaciones e incrementar las adquisiciones de artistas canarios, gracias a que finalmente pudo contar con una sala para exposiciones temporales a partir de 1959, debido a la cesión de buena parte de los fondos de época más antigua al Museo Arqueológico que se instaló en 1958 en el edificio del Cabildo Insular de Tenerife. Con motivo de la inauguración de las mismas se exhibió la colección particular de Eduardo Westerdahl, con obras de Hans Arp, Willi Baumeister, Óscar Domínguez, Max Ernst, Joan Miró, Ben Nicholson, Yves Tanguy y Sophie Taeuber-Arp, procedentes de la muestra *Arte Contemporáneo*

[133] F. Gómez Aguilera, «La fábrica del artista moderno», en *César Manrique*, IVAM, Valencia, 2005, p. 60.

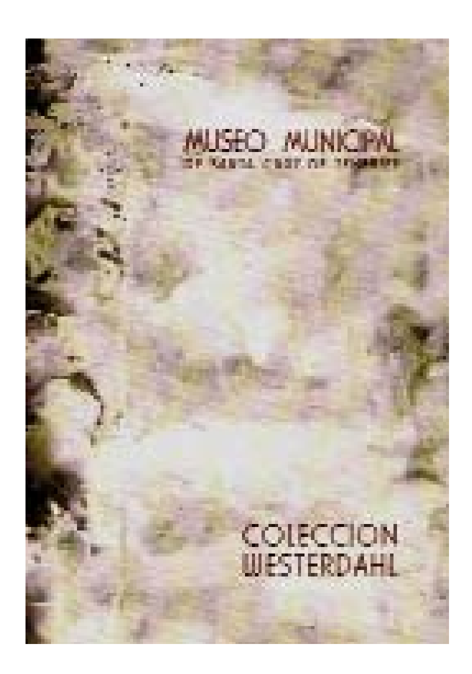
[134] Carta de Pedro García Cabrera a Joaquín Entrambasaguas, Madrid, desde Santa Cruz de Tenerife, fechada el 3 de noviembre de 1952, Biblioteca Municipal de Santa Cruz de Tenerife, Fondo Pedro García Cabrera, Ms. 710 (9).

[135] P. García Cabrera, «Entrevista con Eduardo Westerdahl», en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 2 de diciembre de 1953, p. 3.

[136] Vallant, «El museo: esa cuestión», en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 21 de junio de 1958, p. 8.

(1936). Junto a los autores señalados, figuraron otros del Museo Eduardo Westerdahl del Puerto de la Cruz. A esta exposición seguiría la de la colección particular de Kurt Koppel. Durante los setenta el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife fue el centro vivo que nunca más pudo ser el museo portuense, en buena medida gracias a las aportaciones del Grupo Nuestro Arte.

Años después Westerdahl protagoniza un nuevo intento de crear un Fondo de Arte Contemporáneo en torno a la ACAAC [Asociación Canaria de Amigos del Arte Contemporáneo], fundada en 1977 por el crítico y un grupo de arquitectos amantes del arte de vanguardia. Se trataba de una colección sin museo. Formalmente inscrita en 1978, inicia sus primeras actividades en 1979, fecha en la que da a conocer su colección inicial en Santa Cruz de Tenerife: unas cincuenta piezas, reflejo del criterio coleccionista de su presidente, Eduardo Westerdahl. La colección, integrada con donaciones, depósitos y préstamos, aspiraba a convertirse en un Museo de Arte Contemporáneo. Enlace simbólico con el proyecto internacionalista de *gaceta de arte,* a la espera de un edificio donde exhibir el fondo y ser declarada de interés público, se organizaron exposiciones con las que se intentaba realizar una acción cultural, implicarse en la educación y contribuir al desarrollo una mentalidad contemporánea en las Islas Canarias. Se implicó en la organización de una *Segunda Exposición de Esculturas en la Calle* y un segundo Fondo de Arte, que se presentó ampliado con cincuenta nombres de la vanguardia artística española. Tras aspirar a ocupar la Recova Vieja de Santa Cruz de Tenerife, logró la cesión temporal de Los Lavaderos, edificio próximo a la sede del COAC y de la ACAAC, en Santa Cruz de Tenerife. La colección estuvo compuesta inicialmente por cincuenta obras, que se vería incrementada por igual número, quedando integrada por creadores canarios junto a otros peninsulares. En la actualidad los fondos de la ACAAC, compuestos por más de un centenar de piezas, están depositados en TEA [Tenerife Espacio de las Artes].



Portada del catálogo de la muestra *Colección Westerdahl*. Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife. 1959.



Catálogo de la Primera Exposición del Fondo de Arte de ACAAC, Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, COAC.1979. Santa Cruz de Tenerife.

LOS MUSEOS Y LOS CENTROS DE ARTE

La ausencia de una planificación cultural global ha llevado a que, aún hoy, no exista en todo el Archipiélago un museo de arte contemporáneo donde sea posible contemplar una representación amplia del arte de los siglos XX y XXI en Canarias junto a piezas importantes de la evolución internacional de las artes plásticas y visuales, existentes en fondos institucionales y colecciones privadas de las Islas.

Paralelamente al avance de las actividades expositivas en las galerías comerciales y las instituciones culturales, surge la voluntad de incorporar el arte actual a museos ya existentes, como el Museo Municipal de Santa Cruz de Tenerife y El Museo Canario de Las Palmas de Gran Canaria, a través de colecciones específicas y, sobre todo, muestras temporales.

El Museo Canario (1879) se centró inicialmente en las antigüedades canarias y la investigación antropológica. En 1943 el entonces Director



Manolo Millares y Alberto Manrique en el montaje de la exposición *Arte contemporáneo.* El Museo Canario. Enero de 1950. Las Palmas de Gran Canaria.



Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria. [Foto: Marcos Cabrera].

General de Bellas Artes, Marqués de Lozoya, inaugura una muestra de artistas canarios en estas dependencias. Posteriormente acogería a los artistas jóvenes más innovadores, para quienes la Escuela Luján Pérez había quedado anclada en el pasado. Así, en 1950 celebra la muestra *Arte contemporáneo* en el mes de enero y *Arte absoluto 1949/1950* del pintor palmero José Julio Rodríguez, pionero de la Abstracción en Canarias. Ese año también asume las propuestas de Alberto Sartoris y Carla Prina. En 1954 presentó la colectiva *Cuatro artistas españoles. Millares, Chirino, Escobio y Szmull*, que incluye ya obras no figurativas de Manolo Millares.

Entre infinidad de individuales y colectivas, cabe destacar en 1968 la muestra, ya citada, que conmemora el cincuenta aniversario de la Escuela Luján Pérez, un recorrido por la obra de noventa artistas, la mayoría activos, si bien se incluyeron piezas de figuras que habían estado vinculados a la vida del centro grancanario, como Juan Carló y José Jorge Oramas.

Además se impulsa la creación de colecciones estables y con contenidos artísticos más actuales. El Cabildo de Gran Canaria se fijó como objetivo la consecución de un Museo Provincial de Bellas Artes hacia 1945, junto con una Biblioteca Insular y un Archivo Histórico Provincial. Sin embargo, los primero centros museísticos creados por el Cabildo de Gran Canaria fueron el Museo Casa de Colón (1951) que también realiza una importante labor acogiendo muestras de artistas plásticos y la Casa-Museo León y Castillo (1954), en Telde. Significativa fue la exposición homenaje a la Escuela Luján Pérez que realizan en el Museo Casa de Colón Agustín Alvarado, Juan Betancor, José F. Francés, Juan Ismael, Manuel Ruiz y Francisco Sánchez, artistas premiados en la *XIII Exposición Regional de Bellas Artes.*

Luego surgiría el Museo Néstor, dependiente del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, que se abre al público en 1956, como parte integrante del Pueblo Canario diseñado por el artista y su hermano Miguel Martín Fernández de la Torre.

La casa-museo fue la tipología elegida por el Cabildo de Gran Canaria para poner en marcha una red de museos ubicados en diversas localidades de la isla, con contenidos de época contemporánea: la Casa-Museo Perez Galdós (1964), el Museo Antonio Padrón en Gáldar (1971), dedicado al pintor que interpretó desde un personal expresionismo geometrizante las costumbres populares y la historia de su ciudad natal, y el dedicado a Tomás Morales en Moya (1976), centrado en la literatura de principios del siglo XX. Hoy están gestionados a través del Servicio de Museos de la Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico y Cultural del Cabildo de Gran Canaria, junto con la Casa Museo de Colón, la Casa-Museo León y Castillo, en Telde y la Cueva Pintada.

El Museo Provincial de Bellas Artes, creado en Santa Cruz de La Palma en 1915, por Decreto 730/1971, pasó a llamarse Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de La Palma. Su colección fundacional se compuso por una serie de obras de arte moderno procedentes de Madrid, que durante años se consideraron depósitos del Museo de Arte Moder-



Museo Internacional de Arte Contemporáneo, MIAC, Arrecife de Lanzarote.



Centro Cultural El Almacén. Arrecife de Lanzarote. 1974.

no de Madrid y del Museo del Prado, aunque tal circunstancia no se encuentra documentada en las instituciones que supuestamente efectuaron dicho legado.

En 1976 surge el MIAC, impulsado por César Manrique, iniciativa análoga a la impulsada por un grupo de artistas vinculados al grupo El Paso y a la ciudad de Cuenca, que fructificó en la creación del Museo Español de Arte Abstracto de Cuenca en 1966. La creación de este Museo se inserta dentro de su proyecto de creación de una imagen turística de Lanzarote, apoyado por la administración franquista primero y luego por el Cabildo de Lanzarote. El artista coordinó la rehabilitación del Castillo de San José, y dirigió la colección. Depositó obras de su propiedad y solicitó piezas a creadores con los que se relacionó a lo largo de su vida. Contó inicialmente con obras de Picasso, Bacon, Sam Francis, Giacometti, Henry Moore, Vasarely, Millares, Gordillo...

Frente a los museos, que concentran su actividad en torno a sus colecciones, aunque realizan también exposiciones temporales que giran sobre su propio fondo o sobre temáticas y artistas afines, los centros de arte además de la actividad expositiva, realizan tareas esenciales, unidas a la investigación, debate y difusión del arte actual. En los últimos años el creciente interés por los procesos creativos ha llevado a incorporar talleres y otras actividades que protagonizan los creadores y el público.

En España ha sido habitual que los centros de arte, surgidos sin colección, desarrollaran paralelamente un proyecto de museo, pues en el fondo aspiraban a transformarse en museos de arte contemporáneo. En ocasiones la colección se convierte en archivo y memoria de la propia actividad expositiva y discursiva del centro.



Centro de Arte La Regenta, durante la Exposición *Diálogos*, Colección APM, 2009.
Las Palmas de Gran Canaria.

Los centros de arte contemporáneo en Canarias tienen cierta tradición. Además de los modelos del CAAM y TEA, como centros de arte con vocación de museo, cabe señalar los ejemplos puros de centro artístico, entre los que destaca el impulsado por César Manrique en Lanzarote, el Centro Cultural El Almacén, que abrió sus puertas en 1974, programando actividades de diversas disciplinas, teniendo especial continuidad las expositivas y las relacionadas con la proyección de cine. Adquirido por el Cabildo de Lanzarote en 1989, pasa a denominarse Centro Insular de Cultura El Almacén.

En la década de los ochenta, en un escenario artístico carente de centros de arte contemporáneo, exceptuando el MIAC de Lanzarote, el Gobierno impulsa la creación de dos importantes salas institucionales: el centro de arte La Regenta en Las Palmas de Gran Canaria (1987) y la Sala de Arte La Granja, en la Casa de la Cultura de Santa Cruz de Tenerife (1988) para atender la oferta institucional de exposiciones. En la creación de La Regenta tuvo un papel decisivo Manolo Padorno. Nombrado asesor de la Consejería de Cultura del Gobierno Autónomo en 1985, bajo su asesoría fue adquirida la antigua fábrica de tabacos La Regenta para convertirla en centro de arte.

El Centro de Arte La Regenta realiza exposiciones de artistas internacionales, nacionales y canarios de los siglos XX y XXI, explorando nuevos ámbitos y formatos de gestión artística. Tiene Centro de Documentación y DEAC [Departamento de Educación y Acción Cultural] muy activo, así como un programa de estudios para artistas.

El final de la década viene marcado por la fundación de un centro de arte llamado a ser el revulsivo y dinamizador del acontecer artístico de Canarias en los noventa: el Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM,



Centro Atlántico de Arte Moderno, CAAM. 1989. Las Palmas de Gran Canaria.
[Foto: Luis Sosa].

inaugurado en 1989 en Las Palmas de Gran Canaria con la intención de ser un puente entre las culturas de África, América Latina y Europa. Se reaviva la visión internacionalista de unas Islas capaces de dialogar y enriquecerse con todo lo que viene de fuera y proyectar la síntesis entre lo propio y lo foráneo. Con su programación pretendía cubrir tanto aspectos teóricos de debate como otros fundamentos prácticos. Para llevar a cabo estas estrategias se elaboró un plan de actuación que contenía cursos, conferencias, seminarios, jornadas y debate. La difusión de sus actividades se articuló a través de libros de los cursos o seminarios, catálogos de exposiciones, folletos y la revista *Atlántica.*

En los noventa se inauguran en nuestro país importantes centros de arte contemporáneo: el Centro Gallego de Arte Contemporáneo, en Santiago de Compostela (1993), el MEIAC [Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo de Badajoz] (1995), el MACBA [Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona] (1995) y el Museo Guggenheim de Bilbao (1997). En Canarias, y concretamente en Tenerife con la idea de crear un centro de arte que ayudara a difundir el conocimiento de las distintas tendencias del arte y la cultura contemporáneos, así como paliar la carencia de modernos espacios expositivos en la isla, el Cabildo Insular de Tenerife aprueba en 1996 la creación del IODACC, un Instituto de Arte y Cultura Contemporánea[137], concebido en aquella primera etapa como un centro de acogida de colecciones de arte y documentales que llevaría el nombre de Óscar Domínguez. A partir de ese momento, el Cabildo adquiere obras de Domínguez con la pretensión de crear un núcleo representativo de la evolución artística de este creador, para una colección en la que tam-

[137] A finales del año 2007 cambió su nombre por el de TEA-Tenerife Espacio de las Artes.



Sala de Arte del Instituto Cabrera Pinto durante la exposición *Horizontes Insulares*. 2010. La Laguna. Tenerife.

bién tendrían cabida otros artistas de los siglos XX y XXI. A finales de los años noventa, el Cabildo decidió iniciar la adquisición de piezas más estrictamente contemporáneas, de modo que Domínguez pudiera dialogar no sólo con los artistas de su tiempo, sino también con los del presente. Con el nuevo nombre de TEA-Tenerife Espacio de las Artes, el centro fue inaugurado en octubre de 2008 y desde sus inicios ha desarrollado una intensa actividad de difusión del arte de nuestro tiempo.

Dependientes de la Viceconsejería de Cultura, Canarias cuenta con centros de arte localizados en las islas de Tenerife y Fuerteventura: la Sala de Arte del Instituto Cabrera Pinto, (La Laguna), el Espacio Cultural El Tanque y la Sala de Arte Contemporáneo (Santa Cruz de Tenerife) y la Casa de Los Coroneles (Fuerteventura).

LOS CENTROS DE CREACIÓN CONTEMPORÁNEA

La transformación del sector artístico y cultural en las últimas décadas ha dado lugar a una gran diversidad y complejidad en los procesos necesitados de infraestructuras profesionales que respondan eficazmente a las demandas productivas de los creadores.

Igualmente se está experimentando un cambio en el modo de mostrar los géneros y prácticas del arte actual y los hábitos del público que, más que actuar como consumidor de piezas artísticas, demanda la participación en el proceso de la obra, pidiendo que se le den ocasiones para sentir la experiencia del arte. En el ámbito educativo es fundamental que los docentes tengan ocasión de experimentar la vivencia de los procesos creativos de la mano de sus protagonistas para una mejor

comprensión y transmisión de la esencia de la creatividad actual. La labor oscura del laboratorio deja paso de esta manera a la apertura, a la interacción entre los creadores y ciudadanos a partir de los proyectos en residencia.

En una sociedad cada vez más participativa, la idea de que la obra genera relaciones no solamente entre el observador y el artista, sino también entre ambos y el espacio físico, ha llevado a plantear la adaptación de escenarios de gran potencialidad visual y riqueza en experiencias para, envueltos en la memoria de un determinado lugar, intercambiar puntos de vista sobre la obra. Se toma conciencia de que el arte no puede quedar encerrado en los estudios de los creadores, ni en los espacios «convencionales» de museos y galerías de arte.



Fundación César Manrique. Teguise. Lanzarote.

La formación de centros de producción y de recursos para la actividad artística ha sido una tendencia en numerosos países, al menos en los últimos veinte años. Sin embargo, en España han tenido una escasa tradición, destacando Arteleku (San Sebastián), Hangar (Barcelona), Laboral (Gijón) y El Matadero (Madrid). En el Archipiélago su presencia ha sido aún menor. Destaca especialmente el CIC [Centro Insular de Cultura], creado en 1987 en Las Palmas de Gran Canaria con una vocación interdisciplinar unida más a la producción que a la exhibición, aunque también incluyó actividades relacionadas con diversas artes y conferencias y proyecciones de películas o representaciones de obras teatrales. El mismo año de su inauguración organiza una exposición homenaje a las víctimas del franquismo, en la que participa Felo Monzón.

La ejemplar actividad del CIC se vio interrumpida por la ruina del edificio que lo albergaba y, aunque han surgido luego dos nuevos centros, el Centro de Artes Plásticas (2003), del que dependen actualmente los Talleres de Grabado creados en la Casa de Colón en los setenta, y Gran Canaria Espacio Digital (2005), orientado hacia las nuevas tecnologías, no han sido suplidas muchas de las prestaciones que cubría el CIC, ni se ha dado continuidad al espíritu interdisciplinar de aquella experiencia pionera en el Archipiélago.

Gran Canaria Espacio Digital se ha dedicado más al vídeo, la fotografía digital y, en menor medida, a la creación multimedia y cibernética. Pretender separar a estos centros por una especialidad en el uso de soportes y técnicas constituye un criterio desinformado, pues desde hace una década se han comenzado a diluir las barreras entre soportes, técnicas y medios artísticos, para apostar por la hibridación.

La iniciativa privada ha hecho posible que en Lanzarote a mediados de 1993 se instalara el Círculo de Grabado Ediciones Línea. En 1995 Javier Belmonte, Chris Van Hove y Antonello Ravazzi con la idea de crear un centro de documentación, de creación y exposiciones, que preservara el carácter libre e independiente necesario a toda expresión artística contemporánea, instalan en San Juan de la Rambla (Tenerife) la Biblioteca de Expresión Contemporánea Antonin Artaud, biblioteca y centro de documentación que reúne bibliografía de diversas actividades relacionadas con la dicción contemporánea internacional. En la práctica actúa como un archivo de obra grafica.

OTROS ÁMBITOS PARA EL ARTE

Además debe señalarse la puesta en marcha de otros ámbitos artísticos relacionados con la producción, aunque también con la exhibición, al margen de los circuitos: se trata de espacios alternativos, iniciativas relacionadas con la empresa privada y el aliento de artistas. Entre 1992 y 1994 se desarrolla en Telde *Casas de colores*, foro abierto al debate que provoca la confluencia de instalaciones, esculturas, pinturas, fotografías y conciertos, siendo *una de las pocas iniciativas culturales que posibilitó un lugar sin contrapartidas para la creación*[138].

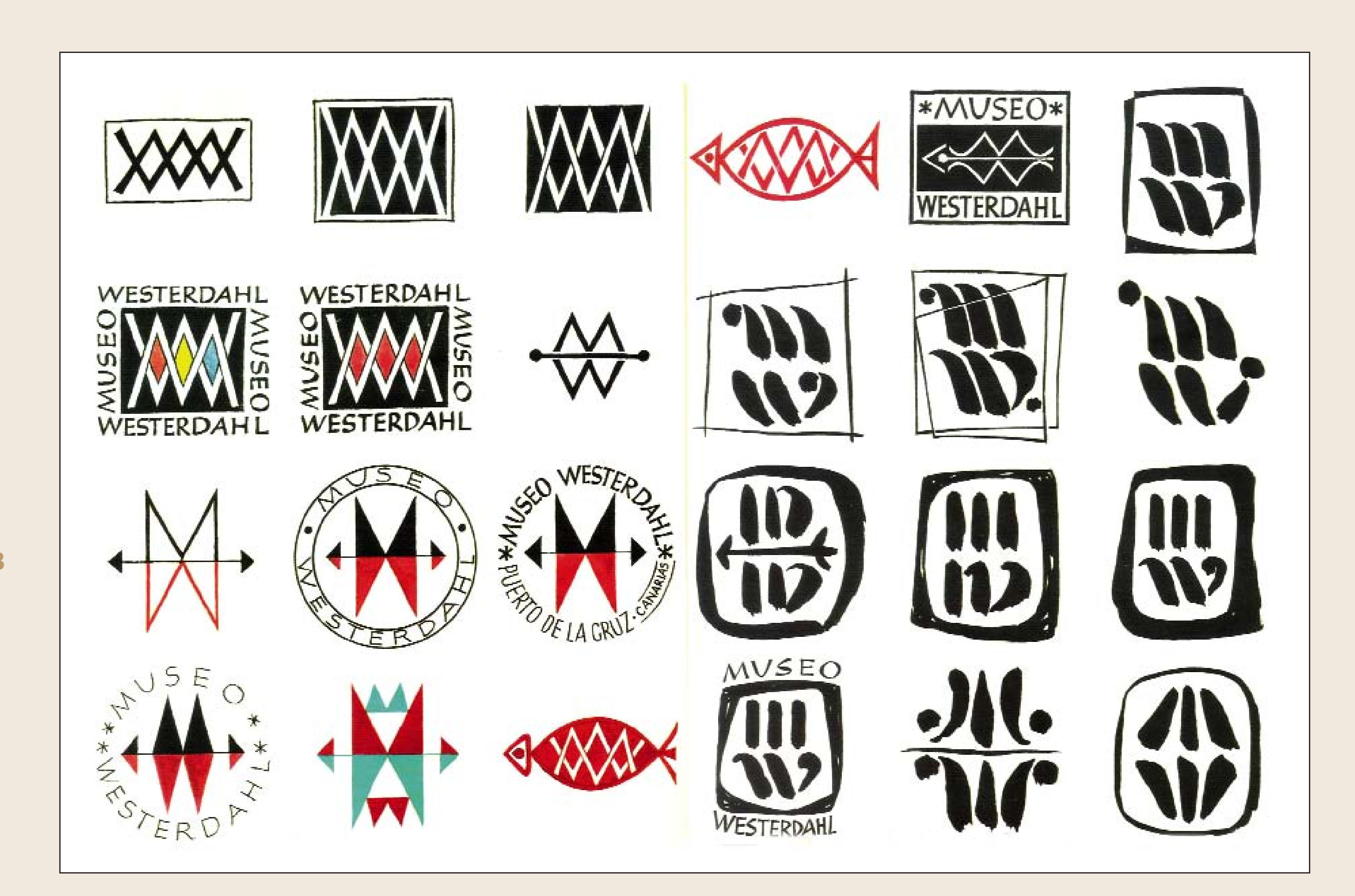
En el camino han quedado numerosos proyectos de artistas para crear centros de formación y exhibición, como el Taller de Escultura y Cerámica que Eduardo Gregorio quiso crear en el Barrio de San Cristóbal de Las Palmas de Gran Canaria, con Jane Millares, Lola Massieu y María Belén Morales. Influyó sobre el escultor y ceramista Eduardo Andaluz, en quien se pensó para dirigir el proyectado taller en 1974, a la muerte del escultor. En 1971 la Caja Insular de Ahorros le instala un obrador en el la Urbanización de Zurbarán (José Abad y Pedro González también contemplaron la posibilidad de establecer un obrador). Otros proyectos se han visto sumidos en la polémica, como la Comuna del Cabrito, en La Gomera, impulsada por Otto Mühl.

Existen prácticas reiterativas, instituciones redundantes y ausencias clamorosas como consecuencia de la escasa tradición de colaboración interinstitucional a través de patronatos y la reducida entidad del tejido privado, representado como ejemplo paradigmático por la Fundación César Manrique en Lanzarote, que destaca sobre la Fundación Pedro García Cabrera y la recién creada Fundación Cristino de Vera en La Laguna (Tenerife), completándose así la obra cultural que desde los años setenta desempeña CajaCanarias a través de una amplia red de centros en diversos municipios de las Islas.

La puesta en marcha en 1992 de la Fundación César Manrique partió de la idea de que era posible intervenir en la sociedad civil a través de los campos del arte y de la cultura contemporáneas, con el objetivo de aportar pluralidad y participación, fomentando, asimismo, la diversificación de los canales de información y de distribución de la obra artística. El proyecto cultural de la Fundación, basado en la defensa del desarrollo sostenible de la isla de Lanzarote, se ha caracterizado desde sus comienzos por propiciar el debate sobre cuestiones medioambientales.

El CAAM, que fue creado como una sociedad mercantil, en 2010 se ha constituido Fundación CAAM, fórmula jurídica más adecuada para lograr el objetivo de relanzar la institución, desdoblando la vertiente museológica y la de centro de producción, además de la desarrollada durante sus veinte primeros años de existencia, como centro de arte.

[138] C. Muñoz, «Últimas tendencias en el arte canario», en *Convergencias. Divergencias. Aproximación a la reciente escena artística en Canarias*, Cabildo de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 1999, p. 56.


MUSEO
WESTERDAHL
WESTERDAHL
MUSEO
MUSEO
WESTERDAHL
WESTERDAHL
MUSEO
MUSEO
WESTERDAHL
MUSEO
WESTERDAHL
MUSEO WESTERDAHL
PUERTO DE LA CRUZ · CANARIAS
MUSEO
WESTERDAHL
MUSEO
WESTERDAHL

MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO SALA "EDUARDO WESTERDAHL"

Federico Castro Morales / Elisa Povedano Marrugat

En 1953 surge el Museo de Arte Contemporáneo «Eduardo Westerdahl», primero abierto al público en España —anterior al madrileño, que no presentó su colección hasta 1959, y al Museo de Arte Abstracto de Cuenca, creado en 1966—. Surgido de la iniciativa del crítico Eduardo Westerdahl y del apoyo del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias (IEHC), dependiente del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid, funcionó con fluidez entre 1953 y 1958 y con altibajos hasta 1965.

Su fondo se creó a partir de colecciones privadas, como la de *gaceta de arte* donada por Eduardo Westerdahl, y piezas cedidas por Celestino González Padrón, José Pérez y Alberto Sartoris, miembro corresponsal del IEHC en Suiza, a las que se sumaron las de otros artistas que Westerdahl contactó en sus viajes a Francia, Suiza y a la Península. Destacan Baumeister, Drerup, Miró, Paalen, Tombrock, Akerval, Gulde, Flouquet, Colombo Fillia, Prina, Prampolini, Burssens, Caballero, Escobio, Ferrant, Mara, Manrique, Platschek, Stubbing, la vizcondesa de Noailles, Planasdurá y Surós.

Pretendía enriquecer el fondo con piezas realizadas por artistas internacionales durante su estancia en las Islas. A ello se vinculó el proyecto de celebrar una Bienal de Arte que premiara al ganador con una residencia de tres meses en el Archipiélago. Además, para favorecer la interacción entre creadores residentes y visitantes llegó a plantear una Residencia de Artistas e Intelectuales asociada al museo. Recuperaba así una vieja idea publicada por el crítico en septiembre de 1950 en *Falange*, durante el viaje a Gran Canaria de Alberto Sartoris, que recibió el encargo de construir un edificio para tal fin, que finalmente no se llevó a cabo.

Entre 1953 y 1958 tuvieron lugar las estancias de Luc Peire, York Wilson y Will Faber. La presencia de Wilson sería muy fructífera para Fredy Szmull, que aprendería la pintura al duco. Westerdahl tenía previsto también invitar a Willi Baumeister, pero falleció. En el mismo período invitó a realizar muestras individuales a los artistas canarios y extranjeros residentes más innovadores: Dámaso, Fernández del Castillo, Fleitas, Juan Ismael, Massieu, Millares, Monzón, Ojeda y Szmull. También acogió a numerosos foráneos que recalaron por la isla de Tenerife, como Agar, Brichta, Capisani, Dyrssen, Granfelt, Holmsen, Kihlman, Malm, Piponius, Peire, Varre… luego representados en el museo. En sus salas se celebró la primera exposición de pintura informalista, debida al joven José Dámaso (1956).

En 1958, el mismo año en el que Fernández del Amo era destituido en Madrid, la crisis llega al museo portuense con el ascenso de Francisco Bonnín a la presidencia de la Sección de Arte del IEH, que ordenó desmontar la sala donde se exhibía el fondo para instalar una biblioteca y habilitar un nuevo espacio en un semisótano del edificio anejo, que no logró reunir unas condiciones mínimas. Apartado de la sede central, casi sin personal para atenderlo, tuvo una apertura discontinua. Clausurado definitivamente, algunas piezas fueron devueltas a Sartoris y Westerdahl organizó en Santa Cruz de Tenerife dos exposiciones para promover el aprecio hacia el arte de vanguardia, tituladas *Colección Westerdahl* (Museo Municipal, 1959) y *Testimonio de pintura abstracta 1928-1962* (Círculo de Bellas Artes de Tenerife, 1962). Con ellas presentaba las tendencias de vanguardia, desde el Dadaísmo hasta el Informalismo, con obras de colecciones privadas del Archipiélago, y piezas del Museo Westerdahl y de la colección personal del crítico.

En 1964 se plantea la reapertura en 1965 y crear un patronato que lo rigiera, objetivo que no se logró, como tampoco la construcción de la Residencia para Artistas e Intelectuales, ni la edición de un catálogo, cuya maqueta preparó Jesús Hernández Perera. Para la reapertura se incorporaron nuevas piezas de creadores que habían expuesto en los años previos, como Bonneaud, González, Úrculo y los artistas Hacker, Lindell, Pompecki y von Reiswitz, del grupo Picasso de Málaga. Con el cierre definitivo de este museo, las colecciones del Museo Westerdahl permanecían olvidadas, como sucedió con otros proyectos desarrollados por estos años en otros puntos del país.

Desde 2007 el IEHC ha instalado en la Casa de la Aduana del Puerto de la Cruz una colección de obras del patrimonio de la institución, bajo el rótulo MACEW [Museo de Arte Contemporáneo Eduardo Westerdahl]: piezas que pertenecieron a la antigua colección —las menos—, junto a otras no seleccionadas por el crítico, aunque se integraron al fondo de la institución entre 1953 y 1965, así como donaciones posteriores al cierre del museo.

LA PROYECCIÓN EXTERIOR DEL ARTE DE CANARIAS

El aislamiento del Archipiélago constituye una evidencia geográfica que se acentúa en el ámbito cultural. La distancia física se traduce en una restricción de oportunidades agravada por la existencia de una frontera fiscal respecto a la Península. Incluso la participación en las grandes convocatorias nacionales y, en ocasiones, acudir a iniciativas planteadas desde la oficialidad para promocionar el arte hecho en Canarias, resulta una hazaña.

BÚSQUEDA DE NUEVOS ESCENARIOS

Sin duda, la participación en las convocatorias de los Salones de Otoño y en las Exposiciones Nacionales fue más fácil para los artistas canarios residentes en suelo peninsular. Entre los que concurren y son seleccionados para el Salón de Otoño, que convocaba anualmente la Asociación de Pintores y Escultores, cabe destacar a José Aguiar (1946), Juan Guillermo (1946), Julio Moisés (1944 y 1946), Gregorio Toledo (1943 y 1946) y Guillermo Sureda (1949, 1960 y 1962). La participación en la Exposición Nacional sólo fue condecorada en algunas ocasiones: José Aguiar obtuvo la Medalla de Honor (1944 y 1945) y Juan Guillermo consiguió la Segunda Medalla (1957)[139]; Carmen Arozena obtiene la Tercera Medalla de Grabado (1960).

Este doble aislamiento de Canarias respecto a la Península y el de España en el contexto internacional de la inmediata posguerra, hace especialmente meritoria la presencia de los creadores residentes en el Archipiélago en convocatorias nacionales, y cobra carácter casi excepcional la consecución de algunos premios de rango nacional por creadores canarios residentes en las Islas[140].

Otro importante vehículo de difusión han sido las iniciativas estatales de promoción de artistas del Archipiélago a través de exposiciones colectivas en otras regiones españolas. La primera surge a raíz de la invitación que realiza el Marqués de Lozoya en su visita a Canarias en el verano de 1943. Los Cabildos de las dos provincias apoyaron la celebración de sendas muestras en el Museo de Arte Moderno de Madrid, bajo el patronato de la Dirección General de Bellas Artes. En principio iban a tener un carácter retrospectivo, como homenaje a los creadores fallecidos, pero Francisco Bonnín Guerín sugirió que pasaran a ofrecer una

[139] P. Almeida, *J. Guillermo*, *op. cit.*, pp. 131-136.

[140] Jesús G. Arencibia, Medalla de Bronce en *Estampas de la Pasión* en el Círculo de Bellas Artes Madrid (1942); Eva Fernández, que ya había tenido muestra individual en 1932 en Galerías Layetanas (Barcelona), obtiene el Primer Premio para extranjeros y Mención Honorífica en la *Exposición Internacional de Arte* del Centro Universitario Florida Southern College de Lakeland (Florida), 1951; José Abad, Premio Joan Miró de Dibujo, en Barcelona (1966); Manuel Bethencourt, Primer Premio en la *XV Exposición de Pintores de África*, convocada por la Dirección General de Plazas y Provincias Africanas y el Instituto de Estudios Africanos del CSIC [Centro Superior de Investigaciones Científicas] en 1965. Este escultor recibe también el Primer Premio de escultura en la Exposición Nacional de Arte Contemporáneo de Madrid (1970) y la Medalla de Honor de la Presidencia del Gobierno en la *XXIII Exposición de Pintores de África* convocada por la Dirección General de Promoción del Sáhara y el Instituto de Estudios Africanos del CSIC (1973).



Exposición *Artistas Canarios en Madrid*, 1944 con Mario Hernández Álvarez, José de Armas Medina, Abraham Cárdenes, Carlos Morón, Tomás Gómez Bosch y Manuel Ramos, entre otros. [Foto: Archivo José de Armas Díaz].

panorámica del arte tinerfeño actual, presentando la obra de numerosos artistas locales que por entonces tenían gran vitalidad, aunque permanecían apegados a opciones poco avanzadas.

La muestra de *Artistas de la Provincia de Tenerife* en Madrid se celebra en diciembre de 1943 y enero de 1944, organizada por el Cabildo Insular de Tenerife. En mayo de 1944, se presenta *Artistas de la Provincia de Las Palmas*, organizada por El Museo Canario y patrocinada por el Cabildo Insular de Gran Canaria y el Ayuntamiento de Las Palmas. *El Día* destacaba que se trataba de la primera vez que se presentaba conjuntamente la creación plástica de las dos provincias en la Península, al tiempo que reseñaba el acontecimiento, en tres páginas profusamente ilustradas, con textos de Francisco Aguilar y Paz y Critilo, autor del ensayo *Arte y geografía*.

Existía un abismo entre la línea de acción profesional de las muestras organizadas por las instituciones madrileñas y lo que se podía hacer en las restantes provincias. No obstante, en ocasiones se intentó impulsar proyectos expositivos en el extranjero. Con la mirada puesta en Europa, se organizó en 1958 la *Exposición de Pintores Canarios* en la Biblioteca Española de París, en el marco de la *Semana Canaria de Arte*, iniciativa del Círculo de Bellas Artes de Tenerife impulsada por el Cabildo Insular de Tenerife, la Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores y la Junta Insular de Turismo de Tenerife. La participación fue heterogénea, colaborando en la organización Manuel Martín González, Eduardo Garavito y Antonio Ruiz Álvarez. La muestra hubo de retrasarse por problemas en la aduana de Port



Marina. Manuel López Ruiz. S.f. [Foto: Efraín Pintos].

Bou, y también se demoró su devolución hasta finales de 1960. El coste de la insularidad seguía siendo muy elevado y no se encontraba una manera de superar esta profunda y casi crónica limitación.

En los setenta tuvo lugar la exposición colectiva *Homenaje a Canarias*, conducida por Enrique Pastor Mateos, director del Museo Municipal de Madrid (1963), en la que participan entre otros Martín Chirino.

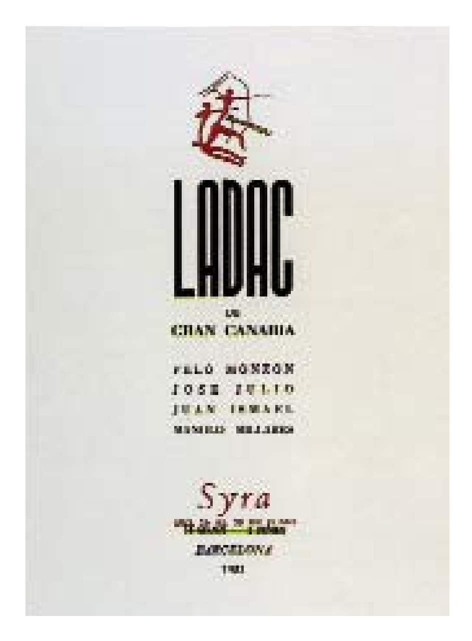
En 1976 la muestra *Arte Canario, exposición itinerante*, organizada por la Comisaría Nacional de Museos y Exposiciones, visitó la Sala de Exposiciones de la Dirección General de Patrimonio Artístico y Cultural y el Ateneo de Madrid, la Sala del Palacio de Fuensalida en Toledo, el Torreón de Sorolla en Segovia y los Museos de Bellas Artes de Valencia, Barcelona y Sevilla[141]. La revista *Guadalimar* organiza la exposición *Guadalimarte: Arte de Canarias*, colectiva en la Casa de Colón y en la Galería Balos de Las Palmas de Gran Canaria (1977). En los ochenta encontramos la exposición itinerante *Panorama del Arte Canario Contemporáneo* (1984), que visita Palma de Mallorca, Pamplona y Valencia.

Siendo importantes estas colectivas para la visibilidad de nuestros artistas, hemos de señalar la clara situación de desventaja que padecen los creadores que permanecen en las Islas, pues resulta más fácil a los residentes en la Península darse a conocer y tener acceso a exposiciones individuales en Madrid y Barcelona, ciudades que entonces conservaban la centralidad cultural. En 1941 Juan Ismael expone en el Salón Declaux de Bilbao, donde vivía. En 1950 la Galería Clan de Madrid, acoge la obra de César Manrique y Eduardo Gregorio muestra sus esculturas de ébano y alabastro en la Sala Gaspar de Barcelona; en 1954 Cristino de Vera monta su primera individual en la Galería Estilo de Madrid y en 1955 exhibe su trabajo en el Palacio de la Virreina de Barcelona. En 1958 César Manrique se presenta individualmente en el Ateneo de Madrid; en 1963 Carmen Arozena expone en las Salas de la Dirección General de Bellas Artes. No obstante, existen excepciones, pues algunos artistas residentes en las Islas logran muestras individuales: en 1946 Manuel López Ruiz, expone en el Museo Naval de Madrid, bajo el lema *Mares y Costas de Canarias*. Francisco Bonnín, que había expuesto sus obras en el Museo de Arte Moderno de Madrid en 1943, expone en 1946 en el Ministerio de Asuntos Exteriores y en 1949 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Guillermo Sureda realizó su primera individual en Madrid en 1947. En 1950 expone Antonio González Suárez en el Museo de Arte Moderno de Madrid. En 1951 Manolo Millares, aún en Gran Canaria, exhibe su producción más constructivista en las Galerías Jardín de Barcelona, en 1953 en el Círculo Artístico de Gerona y en 1954 en la Galería Buchholz de Madrid. Ese mismo año Fredy Szmull expone en la Galería Estilo de Madrid. En 1955 Millares presenta su obra en el Museo Ballester de Arte Contemporáneo de Tortosa (Tarragona) y en la Librería Cairel de París. José Abad tiene su primera individual madrileña en la casa de Manolo Millares y Elvireta Escobio y en la Galería Skira (1969). En 1962 Lola Massieu y Felo Monzón se presentan juntos en el Museo de Arte Contemporáneo de

[141] Fueron seleccionados José Abad, Martín Bethencourt Santana, Félix Juan Bordes, Juan Bordes, Carlos Capote, Manolo Casanova, Martín Chirino, José Dámaso, Ramón Díaz Padilla, José Luis Fajardo, Plácido Fleitas (1915-1972), Fernando García-Ramos, Pedro González, Juan Pedro González, Raul Hernández Méndez, Pepa Izquierdo, Per Lilieström, Enrique Lite, Emilio Machado Carrillo, César Manrique, Lola Massieu, Walter Meigs, Manolo Millares, Felo Monzón, María Belén Morales, Maribel Nazco, Yamil Omar, Jesús Ortiz, Alejandro Togores, José Luis Toribio Sánchez, Cristino de Vera y Maud Westerdahl. Confluían así artistas residentes en las Islas junto a otros que habían optado por la aventura exterior.

Barcelona. En 1975 Alberto I. Manrique acude a la Sala Zodiaco de Madrid y en 1976 a la Galería Lorca de Bilbao.

Las muestras individuales en galerías peninsulares se generalizan a partir de los años ochenta. En 1983 Pepa Izquiero expone en la Sala Odile (Zaragoza). A Madrid se dirige Ruperto Cabrera, que expone en la Galería Miguel Ángel (1986); Paco Rossique expone en la Galería XXI de Madrid (1991) y luego en Burgos (1992); Gabriel Ortuño, expone en MW y Miriam Durango en la Sala Estampa (1992); Adrián Alemán expone en la galería Luis Adelantado de Valencia (1991); Orlando Ruano muestra *Historia de una línea* en Mass Media (Barcelona) (1991); Fernando Álamo expone en la galería Estampa de Madrid (1991, 1993, 1997); Francis Naranjo se presenta en la galería Diente del Tiempo de Valencia (1994), en la Galería Vanguardia de Bilbao (1995) y en el Horno de la Ciudadela de Pamplona (1999); Carmen Cólogan realiza una individual en la Galería Rayuela de Madrid (1995). Ese mismo año Jesús de la Rosa presenta su *geografía astral* en la Galería Laguada de Granada (1995); Gonzalo González expone en las galerías madrileñas Seiquer (1986), Rayuela (1993) y La Caja Negra (1999) y en Els 4 Gats de Palma (1987).



Cubierta del catálogo LADAC en la Galería Syra. Barcelona. 1951.

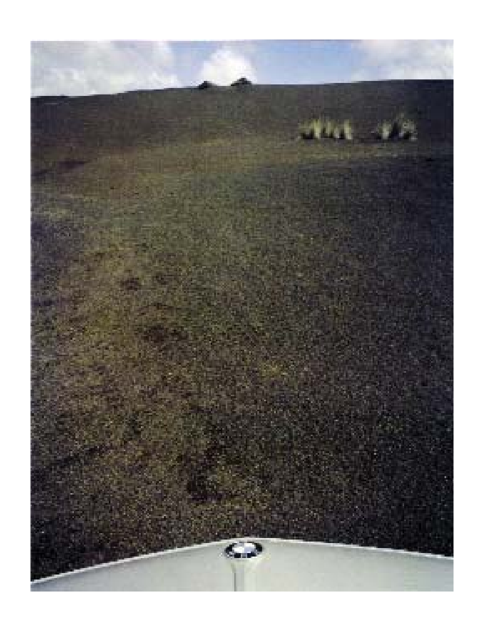
A partir de los setenta algunos creadores conseguirán exponer regularmente en el extranjero y ser artistas permanentes de galerías internacionales: Ildefonso Aguilar que ya había expuesto en Alemania, Francia y Suiza[142], desarrolla interesantes proyectos expositivos en los que fusiona fotografía, pintura y música, como la instalación mulimedia en la que incorpora el sonido de las turbinas de la central hidroeléctrica de Augst (Suiza) (1998)[143]; José Abad expone junto con Carlos Capote en la Sixty One Tempera Gallery Limited de Londres (1974), en la Galería del Naviglio de Milán (1978, 1987) y en el Centre d'art de Mont de Marsan, Francia (1990), junto con Ildefonso Aguilar. Ana de la Puente presenta su obra en París (1990, 1996), en Roma (1991) y en Bonn (1997). La obra de Gonzalo González se exhibe en la galería Il Naviglio de Milán (1982) y en la Galería Torbandena de Trieste (1995, 1999).

En los ochenta el apoyo oficial a la proyección internacional del joven arte español sirve a los intereses de artistas canarios como Gabriel Ortuño, que participa en la muestra *Arte joven Español* en la Galería IF, en Biel (Suiza) (1987). Este artista también expone en Latinoamérica en el *Proyecto Pesquisa*, organizado por la Secretaria do Interior de Sao Paulo (Brasil) (1987) y en *Tres testimonios*, en la Galería del Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño de La Habana (1994). Miriam Durango participa en el *I Salon des Anonymes*, auspiciado por la Niké Diana Marquand Gallery de París (1989). Ruperto Cabrera expone en París, Miami y en la Feria de Arte de Nueva York (1995).

Es importante destacar que la avanzadilla de los creadores canarios en París, Madrid o Barcelona facilitó el contacto a los compañeros que permanecen en el Archipiélago. En 1951 el grupo LADAC exponía en Barcelona, donde residía Plácido Fleitas desde 1949. Sin embargo, la proyección internacional resulta aún más difícil. En la *II Bienal de Alejandría* (1957), concurrió Manolo Millares; Cristino de

[142] Frankfurt (1978), Colonia (1980), Mont de Marsan (Francia) (1990), Wehr (1996), Augst (Suiza) (1998), Riehen (Suiza) y Münster (Alemania) (1999).

[143] Véase F. Castro Morales, *Ildefonso Aguilar: paisajes audibles,* Ayuntamiento de Arrecife de Lanzarote, 2001.



BMW. Fachico Rojas.1961. Premio del Concurso Internacional de Fotografía BMW. 1961.

Vera fue seleccionado para participar en la edición de 1958 y José Luis Fajardo en 1977.

Más allá de la importancia de los premios, la participación en estos eventos resultaba muy ventajosa, pues estas exposiciones a gran escala eran potentes mecanismos de legitimación. Aunque su presencia en las diferentes convocatorias nacionales e internacionales ha sido más bien escasa, el balance ha sido positivo para sus trayectorias personales, recibiendo distinciones internacionales por su participación en eventos puntuales o como reconocimiento a una trayectoria profesional. Así, Juan Guillermo recibió un Accésit en la Exposición Anual de Arte organizada por la Association of the Philipinnes de Manila (1954); Fachico Rojas ganó el Premio del Concurso Internacional de Fotografía BMW (1961); y, en otro plano, Manuel Bethencourt obtuvo el Gran Premio de Roma (1968). José Abad fue premiado en la *VIII Bienal Internacional del Deporte en las Bellas Artes*, Madrid (1982); obtuvo la Mención de Escultura en la *IV Bienal Internacional de Arte de Valparaíso*, Chile (1979) y además fue premiado en la *X Bienal Internacional de Grabado*, de Cracovia, Polonia (1984); en Intergrafik 84, Berlín; y en la *II Bienal Internacional de Escultura Contemporánea,* Óbidos, Portugal (1989).

Mención aparte merecen los reconocimientos a la labor del artista César Manrique por su proyecto integral para la isla de Lanzarote, que le hicieron merecedor del Premio Mundial de Ecología y Turismo (1978), el Premio Goslarer Monchenhsus-Preises fur Kunst und Umwelt de la ciudad de Goslar (Alemania) (1981), el Nederlans Laureat Van D'Aheod (Holanda) (1982), el Premio Europa Nostra (1985) y el Premio Fritz Schumacher de la Fundación F.S.V. de Hamburgo (1989).

Además se produce la participación espontánea de creadores en otras bienales y convocatorias internacionales: Cristino de Vera acude a la *II Bienal de París* (1961); Martín Chirino participa en la *Dixième Biennale Middelheim*, de Amberes. En 1965 Alejandro Reino está presente en la *Bienal de París*, en la *Bienal de Oslo* y en la *Mainichi Newspapers* de Japón. Chirino está presente en la *I Biennale Internationale de la Petite Sculpture* de Budapest (1971), en la *II Biennale Internazionale Dantesca*, celebrada en Rabean (1975), en la *I Triennale Europeenne de Sculpture* de París (1978) y en la *Biennale Internationale de Sculpture* (1978) de Budapest. Antonio del Castillo participa en *Altrove: fra imagine e identitá, fra identitá e tradizione*, en el Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci de Prato (Florencia) (1991). Domingo Díaz acude a *Insinuations*, en Antennes d'Animation de Saint Jean de Luz (Francia) (1993). Gabriel Ortuño está presente en *Salutaciones*, dentro de la XIX Bienal de Santo Domingo (1994). Francis Naranjo participa en *Insinuations* en Antennes d'Animation de Saint Jean de Luz (Francia) (1993), *Conections Movement-Inertia*, en Les Brasseurs A.S.B.L. Arte Contemporain de Lieja (Bélgica), en Proton-ICA de Ámsterdam (1996) y en la X Bienal de Arte Internacional de Vilanova de Cerveira (Portugal) (1999). Carlos Matallana y Francis Naranjo forman parte del proyecto *Desencuentro en Oporto* (1999), proyecto que responde a una

voluntad de interlocución con otras comunidades atlánticas en el que se recurre a estructuras geometrizantes para indagar sobre los aspectos místicos de las culturas y del hombre[144].

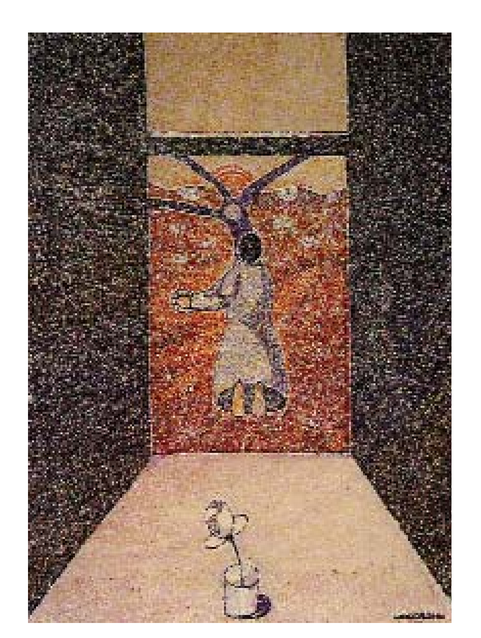
Otros artistas canarios también participaron en la apertura hacia los países centroeuropeos. Cristino de Vera es seleccionado para la muestra de *Maestros Españoles del siglo XX* (1973) y en 1974 está presente en *Art Espagnol en Musées Royaux des Beaux Arts*, en Bruselas, y en *Spanische Kunst Hente*, en la Hans der Kunst de Munich. Manolo Millares y Martín Chirino forman parte del catálogo de *Wspolvzesnej Sztuki Hiszpanskiej* en el Muzeum Narodowe de Varsovia (1979).

Para lograr una muestra individual fuera de España, residir en Madrid o Barcelona facilitaba la búsqueda de una proyección exterior. En 1946 Francisco Bonnín y Antonio González Suárez muestran sus acuarelas en el Instituto de España en Londres. En 1951 Juan Guillermo expuso en la Galería Lima de Perú y participó en el *Festival de las Artes de Biarritz*. José Julio Rodríguez expone en el Lyceum de La Habana (1951). Carmen Arozena expone en París (1958) bajo el patrocinio del Ministerio de Asuntos Exteriores de España; en 1960 lo hace Manrique en la Galería L'Entracte en Laussane (Suiza). Las gestiones particulares directas, conducentes a establecer una relación comercial estable, son también más fructíferas para los creadores establecidos en el exterior: en 1959 Millares entra en contacto con los que a partir de entonces serán sus galeristas habituales: Daniel Cordier, que presentará su obra individualmente en París (1961) y Francfort (1960), y Pierre Matisse, para Nueva York (1960, 1965, 1974 y 1987). En 1962 Martín Chirino presenta una exposición individual en la Grace Borgenicht Gallery, Nueva York, y en 1969 Martín Chirino muestra un conjunto de *Mediterráneas* en su exposición individual en la Grace Borgenicht Gallery de Nueva York. La última exposición de Millares en vida, tuvo lugar en el Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, en noviembre de 1971.

Exposiciones temáticas con carácter itinerante organizadas por instituciones oficiales han servido también como vehículo de presentación en el contexto peninsular. Así, *La naturaleza muerta*, colectiva itinerante de la Dirección General de Bellas Artes de Madrid (1969), muestra que visita la Casa de Colón de Las Palmas de Gran Canaria en 1971. Estas mismas salas acogen en 1975 *Pintores Españoles Contemporáneos*, que incluye a Juan Betancor y Juan Ismael (1907-1981). También destaca la exposición *Pintura figurativa española* (1975), itinerante del Ministerio de Educación y Ciencia, organizada por la Comisaría Nacional de Museos y Exposiciones, que incluye a Cristino de Vera.

Las muestras colectivas temáticas, institucionales o promovidas por galerías de arte suponen otra fórmula para darse a conocer o actualizar al público sobre el proceso evolutivo. Cristino de Vera forma parte de la colectiva *Del paisaje y sus pintores*, organizada por la Galería Edurne de Madrid (1973). Martín Chirino, Óscar Domínguez, Juan Ismael, Manolo Millares y Policarpo Niebla (1911-1972) son seleccionados por la Galería Multitud de Madrid para la muestra *Surrealismo en España* (1975). Cristino de Vera está presente en *Crónica de la pintura española*

[144] O. Britto Jinorio, *Desencuentro en Oporto: un proyecto sobre el espacio de creación artística*, Gobierno de Canarias-RENFE, 1999, s.p.



Mujer y árbol. Cristino de Vera. 1976. Colección privada. Madrid.

de posguerra 1940-1960, que organiza la misma galería en 1976 y su obra también está en la colectiva *El Bodegón*, de la Galería la Kabala, Madrid (1976).

POLÍTICAS CULTURALES (1982-2000)

La transición a la democracia y la reestructuración administrativa autonómica supondrá un gran cambio en la gestión cultural. Sorprende por ello que a lo largo de los setenta sean escasos los proyectos expositivos promovidos por la administración pública. Bien al contrario, serán iniciativas privadas vinculadas a artistas, galerías de arte, colectivos profesionales y obras sociales y culturales de las Cajas de Ahorro, las que den impulso a la mayoría de las exposiciones celebradas en esos años. Habrá que esperar a la década siguiente para que la iniciativa pública entre en escena, no sólo promocionando muestras colectivas, sino también aspirando a la difusión de la cultura canaria en los ámbitos nacional e internacional. La participación institucional en la cultura ha ido convirtiéndose en un factor decisivo en el desarrollo de las artes plásticas canarias y refleja lo acontecido en otras comunidades autónomas.

Tras la elaboración de su Estatuto y la creación de su primer Gobierno en 1982, la Comunidad Autónoma de Canarias emprende un programa de corte proteccionista orientado a la promoción y fomento de la cultura. En el campo de las artes plásticas, la política del Gobierno canario tuvo tres niveles de actuación básicos, orientados a la consecución de una mayor profesionalización del sector del arte y a la conexión con las corrientes artísticas internacionales, a través de la creación de infraestructuras expositivas, la elaboración de un programa de exposiciones en el exterior y la concesión de becas y subvenciones a jóvenes artistas.

La política de concesión de becas, orientada a la movilidad de las nuevas generaciones de creadores y a su formación artística en el exterior, ha permitido desarrollar proyectos formativos fuera de las islas, asistir a eventos y emprender desplazamientos por razones profesionales.

Dirigidas a la promoción del arte canario contemporáneo en otros escenarios culturales de la Península y el extranjero, a partir del año 1984 el Gobierno de Canarias pondrá en marcha una estrategia basada en la organización de colectivas encargadas a comisarios independientes. Se trataba de las primeras ocasiones en las que las instituciones oficiales, Gobierno de Canarias y Cabildos, promovían íntegramente exposiciones de arte contemporáneo fuera de las Islas.

El interés institucional y el clima de optimismo y euforia que se respiraba en esta década, propiciaron la celebración de estas muestras, orientadas en unos casos a dar a conocer la producción artística contemporánea y en otros a la revisión del pasado artístico de Canarias. Su organización estuvo acompañada de la edición de cuidados catálogos con reproducciones en alta calidad de las obras expuestas.

Todas estas acciones se completaron y reforzaron con la adquisición de obras de artistas canarios y con la promoción de la creación insular

en Ferias Internacionales de Arte. Desde su puesta en marcha en 1982, ARCO contó con la participación de galerías canarias apoyadas económicamente por el Gobierno de Canarias y otras instituciones públicas.

Los lugares elegidos para promocionar el arte canario en el extranjero, entre los años 1984 y 1993 fueron Nueva York, Viena y Jerusalén. Los proyectos expositivos promovidos por el Gobierno de Canarias fueron encargados a Fernando Castro, Carlos Díaz-Bertrana y Antonio Zaya y los artistas seleccionados pertenecían en unos casos a la nueva generación de los ochenta y en otros al grupo de artistas surgidos en los setenta. Comisariada por Carlos Díaz-Bertrana, *Canarias 84* (1984) llevó a Nueva York la obra de Fernando Álamo, Julio Cruz Prendes, José Dámaso, Leopoldo Emperador, J.A. García Álvarez, Juan José Gil, Gonzalo González, Ernesto Valcárcel y Antonio Zaya. Los pintores, becados por la Consejería de Cultura y Turismo del Gobierno Autónomo, viajaron con la obra a Nueva York, con la pretensión de *tomar contacto directo con una de las decisivas fuentes del arte contemporáneo*. La idea de esta exposición partió de Fernando Doreste, director de la Galería Vegueta, quien se la transmitió al entonces presidente del Gobierno de Canarias y una vez puesta en marcha, fueron los propios artistas los que designaron al comisario de la muestra[145]. El objetivo de partida era que los artistas se introdujeran en la escena creativa neoyorkina, sin embargo, la exposición pasó sin pena ni gloria, con un balance negativo y sin lograr los objetivos propuestos. *Canarias 84* tuvo, pues, un dudoso éxito en medio de cierta polémica recogida por la prensa de la época.

En 1985 se celebra el Año Internacional de la Juventud, con distintas muestras, en las que resulta evidente el interés institucional por el arte moderno. El Gobierno de Canarias emprendió acciones para promocionar en el extranjero el arte emergente de las Islas, materializadas en dos exposiciones: *Utopía* en Nueva York y *Nueva Pintura Canaria* en Europalia, Amberes. La Consejería de Cultura apostó por Adrián Alemán, José Luis Pérez Navarro y Carlos Matallana como representantes de Canarias en ambas muestras.

Hacían aparición una serie de artistas que paulatinamente impondrán su presencia en el escenario artístico canario, inmersos en sus inicios en los lenguajes expresionistas. Su presentación en sociedad tuvo lugar con la exposición *Límites de Expresión Plástica en Canarias* (1985), una de las muchas actividades organizadas para celebrar el Año Internacional de la Juventud y que tuvo una importante repercusión en el desarrollo artístico de los ochenta en Canarias. Patrocinada por el Parlamento de Canarias con la colaboración de la Consejería de Cultura del Gobierno Autónomo y organizada por Carlos E. Pinto, la muestra fue presentada en el Colegio de Arquitectos en Santa Cruz de Tenerife y en el Castillo de La Luz en Las Palmas de Gran Canaria. Pretendía mostrar los trabajos de un grupo de pintores —Adrián Alemán, Manolo Cruz, Miriam Durango, Cristóbal Guerra, José Herrera, Luis Palmero, Carlos Matallana, Sergio Molina, J. L. Pérez Navarro—, críticos —Carlos E. Pinto, Julián Capote, Gopi Sadarangani, Orlando Franco, Carmelo Vega— y un músico —Juan Belda—, como representantes del momen-

[145] La propuesta económica que se hizo llegar a la Consejería de Cultura del Gobierno de Canarias consistía en cambiar un cuadro de cada uno de los pintores por el pasaje de ida y vuelta a Nueva York.



De derecha a izquierda, Pedro González, Gonzalo González, Fernando Castro, Juan López Salvador, Carlos Díaz Bertrana, Juan José Gil, Fernando Álamo, Katy, Alicia, Juan Bordes y Mercedes Tabares. Nueva York. 1993.

to artístico. El resultado fue una muestra heterogénea, en la que se dieron cita diversas inquietudes artísticas, múltiples poéticas y variados lenguajes.

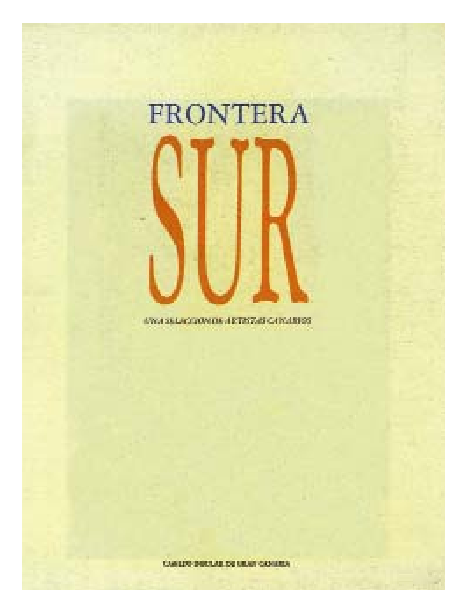
En 1987 el Gobierno Autónomo promovió la celebración de la muestra *Luces en la escena canaria*, colectiva comisariada por Fernando Castro que llevó a Jerusalén una selección de arte canario. Habrá que esperar al año 1993 para que de nuevo, con un proyecto de Castro, la plástica insular viaje más allá de sus fronteras, esta vez con una colectiva titulada *Desde el Volcán. Artistas Canarios del siglo XX,* que tras ser expuesta en el Spanish Institute de Nueva York, itineró por Caracas y Washington. Ese mismo año, Antonio Zaya organiza con apoyo institucional la muestra *A Natural History*, un proyecto con el que el arte canario recala una vez más en la ciudad de los rascacielos.

A estos proyectos expositivos se suman otros que, como *Después del 70* (1987), difunden el arte de las Islas en la Península. Con la coordinación de Manolo Padorno y el comisariado de Ángeles Alemán y María Luisa Quevedo, se exhibe en la Sala de Exposiciones del Hospital Real de Granada. Organizada por el Gobierno de Canarias, en colaboración con la Universidad de Granada, la colectiva quedó integrada por obras de Fernando Álamo, Adrián Alemán, Ramón Díaz Padilla, Juan José Gil, Gonzalo González, Juan Gopar, Carlos Matallana y José Luis Pérez Navarro, artistas de los ochenta con creadores pertenecientes a la generación anterior.

A finales de los ochenta el Gobierno de Canarias puso en marcha a través de la Viceconsejería de Cultura, dos acciones concretas con el objetivo de dar a conocer una síntesis de las tendencias artísticas que por aquellos años se desarrollaban en el contexto internacional. El proyecto expositivo fue encomendado a Ángel Luis de la Cruz, director de la Galería Leyendecker quien en colaboración con el también galerista Paul Maenz ideó dos muestras colectivas que llegaron a Canarias en 1988 y 1989.

En la primera de estas exposiciones, titulada *Una hora antes* (1988), se contemplaron las obras de los pintores Walter Dahn, Jiri Georg Dokoupil, Andreas Schulze, Salvo y Mark Dagley. Se celebró en el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife y en el Centro de Arte La Regenta de Las Palmas de Gran Canaria, entre diciembre de 1988 y marzo de 1989. *Una novia vuelve (a tiempo)* (1989-1990) fue el segundo proyecto expositivo, con obras de Kounellis, Paladino, Haring, Gucchi o Disler. Se inauguró en el Museo Municipal de Bellas Artes, itinerando posteriormente al Centro de Arte la Regenta de Las Palmas de Gran Canaria.

El Cabildo de Gran Canaria impulsa en los ochenta una política cultural orientada al fomento de la creación artística contemporánea y vertebrada en una serie de acciones concretas: la puesta en marcha de los denominados Talleres de Arte Actual (1985-1987), la creación del Centro Insular de Cultura (1987), la organización de la exposición *Frontera Sur* (1987-1988), la creación del CAAM (1989) y la concesión de becas, ayudas y subvenciones para la creación.



Cubierta del catálogo de la muestra *Frontera Sur*, 1987.

Los Talleres de Arte Actual (1985-1987) posibilitaron que los jóvenes creadores de las Islas entraran en contacto con artistas nacionales de primer rango. Puestos en marcha en abril de 1985 por el Departamento de Artes Plásticas del Cabildo Insular de Gran Canaria, con la contribución económica de la Caja de Canarias e impartidos en la Casa de Colón de Las Palmas de Gran Canaria, estos talleres propiciaron el acercamiento de muchos artistas de las Islas a la creación artística contemporánea. Facilitaron el contacto directo con otras formas y técnicas de trabajo de reconocidos pintores que impartieron cursos a artistas que iniciaban su andadura en el mundo artístico. El formato fomentaba el contacto intergeneracional al contar con un maestro-artista, al que asistía un creador joven que actuaba como monitor y como puente con las nuevas generaciones artísticas.

Con el apoyo del Gobierno de Canarias y la Caja de Canarias, la Comisión de Cultura del Cabildo de Gran Canaria organizó en 1987 *Frontera Sur. Una selección de artistas canarios (1987-1988)*, exposición itinerante comisariada por Carlos Díaz-Bertrana y Antonio Zaya que se enmarca dentro de la política de colaboración que llevaba a cabo la Casa de Colón con el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Los diez artistas seleccionados para esta ocasión fueron Fernando Álamo, Leopoldo Emperador, José Antonio García Álvarez, Juan José Gil, Juan López Salvador, Julio Cruz Prendes, Carlos Matallana, Rafael Monagas, José Luis Pérez Navarro y Ernesto Valcárcel.

El principal objetivo de *Frontera Sur* fue la difusión de la plástica canaria en la Península Ibérica, encontrando el espacio que necesitaban los creadores dentro del panorama artístico nacional, y tratando de que fueran reconocidos, además de poder establecer intercambios fluidos entre las Islas Canarias y el resto de las comunidades autónomas del país. Tras su paso por Madrid, la muestra visitó Vitoria, La Coruña, Murcia, Barcelona y Sevilla, recalando finalmente en Lisboa.

Frontera Sur destaca entre el resto de exposiciones institucionales orientadas a la promoción del arte canario en el exterior por varios as-

pectos, hasta ese momento inexistentes en otras muestras similares. En primer lugar, la gran repercusión que tuvo en los medios de comunicación especializados. Incluso la prensa de las Islas, que prestaba escasa atención a los acontecimientos artísticos, dedicó parte de sus suplementos culturales a este proyecto expositivo. La cuidada atención a todos sus detalles, el excelente catálogo, la publicidad en prensa y revistas especializadas, la organización de actividades paralelas, con debates sobre la plástica canaria, fueron algunos de los aspectos que propiciaron la excelente acogida que tuvo la muestra en Madrid, convirtiéndose en el primer proyecto de este tipo concebido de forma rigurosa para promocionar fuera del Archipiélago el trabajo de los artistas canarios.

De las becas y ayudas para la creación otorgadas por el Cabildo de Gran Canaria, se beneficiaron numerosos artistas jóvenes, que tuvieron además la oportunidad de exhibir sus primeras obras en las salas de exposiciones de la institución. La política de becas permitió a los artistas canarios salir algunos meses, hacer contactos y conocer lo que se estaba haciendo fuera.

En líneas generales, la mayoría de los proyectos de promoción exterior del arte canario promovidos por las administraciones públicas no obtuvieron los resultados deseados. La falta de publicidad en los lugares idóneos, el escaso eco de estas exposiciones en los medios de comunicación locales y la trascendencia efímera de las mismas, son algunos de los factores que explican el fracaso de estas iniciativas. Sin un verdadero proyecto cultural, el apoyo al arte canario emergente era concebido como un medio de propaganda política, en el marco de unas muestras colectivas fugaces, con un comisario, un catálogo y un texto. Las limitaciones de estas actuaciones del Gobierno de Canarias en la proyección del arte insular responden también a la inexistencia de una estructura cultural fuerte integrada por comisarios, marchantes y galerías.

Las acciones expositivas en el exterior, orientadas a ampliar las fronteras de la plástica insular, se diluyeron hasta finalmente desaparecer debido a la inexistencia de una política coordinada entre las distintas instituciones, pero también a la falta de un análisis profundo que permitiera establecer las líneas de trabajo y los vínculos entre ellas, clarificar cuáles eran los aspectos más relevantes de la plástica insular y cuál era su alcance real.

Desde algunos sectores se veía con cierto recelo la intervención pública en la promoción del arte canario. En este sentido, resultan esclarecedoras las opiniones vertidas por Leopoldo Emperador, en una entrevista en prensa en 1986, sobre el panorama de la cultura canaria a mediados de los ochenta:

> Hasta ahora todas las iniciativas están siendo absorbidas por las instituciones con el consiguiente peligro de instrumentalización de la cultura (…) El papel de la Administración es poner en marcha una legislación eficaz que permita articular las diferentes opciones de la iniciativa privada, las colecciones, las fundaciones, los museos, etc, (…) Lo negativo es precisamente lo que ocurre, asumir el papel de promotores y solapados marchantes desde posiciones paternalistas y de favoritismo [146].

[146] «Leopoldo Emperador, la geografía de los cotidiano», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 11 de septiembre de 1986, p. 22.



Reunión con motivo de la exposición *Visiones Atlánticas*: Ángel Mollá, Celestino Celso, Carlos Matallana, Carlos E. Pinto, José Luis Medina Mesa, Luis Palmero, José Herrera, Juan Hernández, Gopi Sadarangani, Fernando Castro, Juan Gopar, Cristóbal Guerra, Gonzalo González, Carlos Gaviño, Caty Masanet y Fernando Álamo. 1983. [Foto: Jaume Blassí].

Por su parte, el Cabildo de Tenerife a través de su Aula de Cultura promovió a partir de una iniciativa de Fernando Castro, *Visiones Atlánticas* (1985), muestra que reunió a diez creadores en una propuesta artística para Centroeuropa. La selección estuvo compuesta por Jose Luis Medina, Ernesto Valcárcel, Juan Hernández, Juan Gopar, Fernando Álamo, Luis Palmero, José Herrera, Carlos Matallana, Cristóbal Guerra y Gonzalo González. Fue una de las muestras de arte de Canarias más significativas de los ochenta. Se preparó para el Instituto Español de Cultura en Viena, donde abriría sus puertas en el mes de junio de 1985, y aunque estaba prevista su itinerancia por diferentes puntos de Europa, problemas de última hora no lo hicieron posible. Dos revistas de arte del momento, *Hartísimo* y *Syntesis* se vincularon al proyecto: *Hartísimo* haciéndose eco de los avatares de la muestra y *Syntesis* por estar en la misma línea y sintonía de la exhibición.

FERIAS Y BIENALES (1980-1990)

El arte canario se mueve y aunque muchos artistas han dejado de ser locales, continúan sin existir galerías potentes que apoyen su proyección exterior y sigue sin consolidarse un auténtico mercado que permita a los artistas vivir de su trabajo.

Hablar de ARCO en el contexto general del arte en Canarias implica hacer referencia a la salida de los creadores al exterior, al apoyo de las instituciones públicas y al papel de las galerías en la promoción del arte. La apertura de ARCO en 1982 es un fenómeno que afectó no sólo a Madrid con su movida; también influyó en las restantes comunidades autónomas, que se vieron imbuidas por esta época de gran efervescencia cultural, promoviendo la participación de sus artistas en la recién creada feria.

La presencia de galerías canarias en ARCO, que podemos calificar de irregular, contó a partir del año 1985 con el apoyo de las instituciones canarias, financiando los gastos de los traslados de obra y ayudas para que artistas y galeristas se desplazaran a Madrid. El Cabildo de Gran Canaria concedió becas a los participantes en los Talleres de Arte Actual para que pudieran visitar la feria, estableciendo asimismo la Comisión de Cultura una ayuda económica con el mismo fin para los artistas, y otra diferente para favorecer la participación de *stands*.

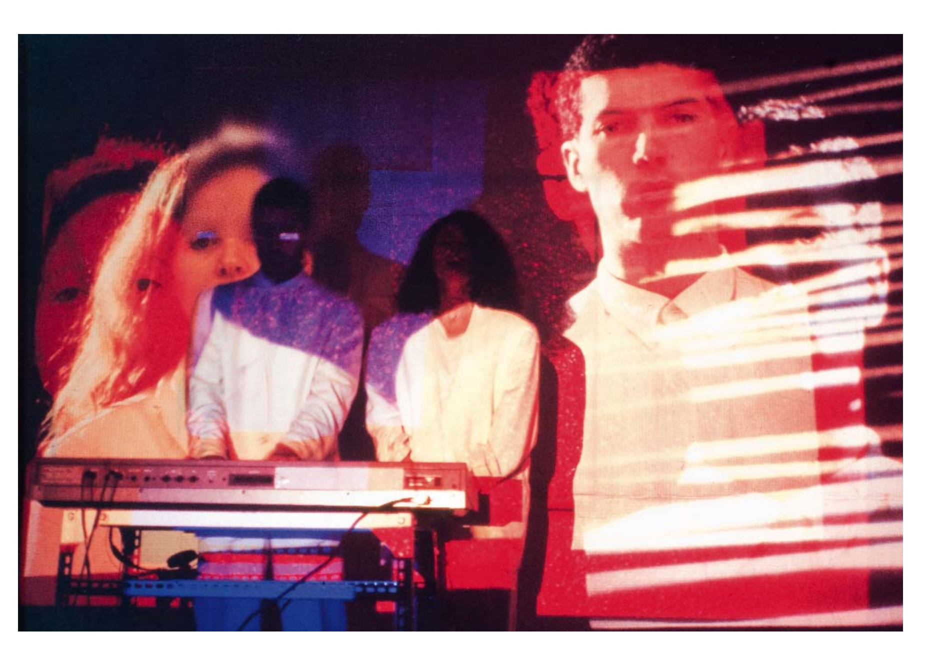
En la primera de sus ediciones en 1982, ARCO contó con la asistencia de la Galería Leyendecker, con Juan José Gil, Luis Palmero, Leopoldo Emperador y José Luis Medina Mesa. Con la Galería Leyendecker, la presencia canaria en ARCO quedó reducida en las ediciones de 1987, 1988 y 1989 a la participación de Miriam Durango.

Pedro Garhel, que residía en Madrid, también tuvo presencia continuada a lo largo de la década.

A partir de 1985 el Gobierno de Canarias interviene para impulsar a los artistas que se encontraban bajo su órbita de actuación, con un espacio propio dentro de la feria. En 1986 los *stands* fueron subvencionados por el Gobierno Autónomo, participando las Galerías Vegueta, Attiir, Magda Lázaro y Leyendecker. Se sufragaron los gastos de diez artistas y se adjudicaron bolsas de viajes a nueve estudiantes de los últimos cursos de Bellas Artes. Los valores más prometedores de esos años eran José Luis Pérez Navarro, Adrián Alemán y Carlos Matallana. Sus nombres saltaron a las páginas de periódicos y revistas. En 1986 Jorge Ortega se erigió en la joven promesa del arte de las Islas. En 1987 le tocó el turno a Miriam Durango, de la mano de la Galería Leyendecker. Ese mismo año, Juan Gopar fue elogiado por la crítica madrileña.

Desde Canarias, la participación en ARCO fue concebida como una vía para que los jóvenes artistas, a los que tanto les costaba salir fuera, pudieran exponer en Madrid. La proyección en la feria quedó por tanto reducida a la participación en una exposición en Madrid durante un mes. Pocos fueron los que, como Juan Gopar, consiguieron contactar con galerías extranjeras. A esto hay que unir el escaso o nulo interés que mostró la crítica de arte peninsular por las propuestas canarias.

ARCO sirvió especialmente para que las jóvenes generaciones de artistas de las Islas pudieran conocer de primera mano las tendencias artísticas más importantes a nivel nacional e internacional. En relación al éxito mercantil de los artistas de los ochenta, Ángeles Alemán analiza los casos de Miriam Durango con la Galería Leyendecker y Jorge Ortega con Attiir:



Pedro Garhel y Rosa Galindo en la Documenta 8 de Kassel. 1987. [Foto: Fernando Suárez Cabeza. Archivo: Pedro Garhel].

> En su momento tuvieron sus obras colgadas en los stands de ARCO –lo que visto desde aquí se confunde con el colmo de una buena promoción–, y fueron anunciados por sus respectivos "marchand" como los nuevos Barceló, sobre todo en el segundo caso. Acabada la feria, estos jóvenes artistas parecían abocados a un éxito total, lo que evidentemente, no ha sido posible [147].

José Abad participa en ARCO'88, con stand personal en la Galería del Naviglio (Milán), que anteriormente le había llevado con stand personal a la FIAC de París (1980) y a la 18 Feria de Bassel (1987). En los noventa Ildefonso Aguilar tiene stand individual con la Sala Conca (1998) y al año siguiente en el *Foro Atlántico de Arte Contemporáneo* de Pontevedra. Para entonces ya gozaba de importante proyección en Alemania, Suiza y Francia y contaba con galerista en Alemania.

La participación de críticos y artistas de las Islas en eventos internacionales ha generado la conexión con otros ámbitos geográficos y culturales, y ha posibilitado la toma de contacto de nuestros creadores con otras realidades y con las nuevas opciones que surgen más allá del territorio insular. El resultado es la circulación normalizada en el escenario artístico internacional, sobre todo a partir de los noventa.

En la participación canaria en eventos internacionales destaca especialmente Pedro Garhel y Rosa Galindo, invitados a la Documenta 8 de Kassel de 1987 con el proyecto *Dedicado a la Memoria*.

La participación en la *Bienal de Dakar*, respaldada por el Gobierno de Canarias, arranca en 1998 en el contexto de su tercera edición; comisariada por Orlando Britto, se ha mantenido hasta la actualidad. En aquella primera ocasión el proyecto *En Latitude* se presenta en el Café des Arts de Dakar, con el propósito de propiciar los intercambios reales y establecer diálogos y confrontaciones entre la obra de los artistas cana-

[147] A. Alemán, «El arte distorsionado», en *Vegueta, Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, Universidad de Las Palmas, Las Palmas de Gran Canaria, mayo de 1992, pp. 245-248.

rios y la comunidad artística senegalesa, africana e internacional presente en la bienal. Participan seis artistas: Adrián Alemán, Francis Naranjo, Orlando Ruano, Carlos Matallana, Jesús de la Rosa y Sema Castro. En el año 2000, se presentó en la Isla de Goreé en el contexto de la *IV Bienal de Dakar*, el proyecto monográfico *Tragedias Atlánticas* de José Dámaso. En 1997 Néstor Torrens participa en la *Bienal de Johannesburgo*, otra de las grandes citas del arte internacional. Francis Naranjo estuvo en *Eventa 4* (Uppsala, Suecia, 1998). En la quinta edición de *Eventa* (1999) el arte canario estuvo representado por Luis Sosa, Carlos Matallana y Gilberto & Jorge (Javier Rodríguez Plácido y Antón García de Bousiños).

En un contexto caracterizado por la cada vez más normalizada circulación de los artistas canarios en el escenario artístico internacional, tuvo lugar en Santa Cruz de Tenerife el *Seminario internacional de Bienales de Arte Contemporáneo*, *Bienalia*, dirigido por Orlando Britto en 2009. El encuentro contó con la participación de los responsables artísticos de bienales como la de Sao Paulo, La Habana, Johannesburgo, Dakar, Montreal, Documenta o Estambul, centrando el debate acerca del papel desarrollado por estos encuentros.



EL LEGADO DE CÉSAR MANRIQUE

Arminda Arteta Viotti

Pocos artistas en el mundo han demostrado un compromiso tan profundo y sincero con su lugar de origen como el que adquirió César Manrique con su isla natal. Hasta los setenta, Lanzarote era una isla pobre y olvidada que padecía terribles sequías y hambrunas que en muchas ocasiones obligaban a sus habitantes a emigrar. Esta situación comenzó a cambiar a partir del regreso del artista. En 1968, y a pesar de que ya entonces era un pintor reconocido a nivel internacional precisamente por realizar unos cuadros matéricos que reproducían la naturaleza geológica de su isla, decidió volver para diseñar, con el apoyo del Cabildo Insular, un modelo de desarrollo turístico responsable que evitara los desastres urbanísticos sufridos en Gran Canaria y Tenerife. Manrique rechazaba la estandarización y apostaba por una reivindicación de lo propio, como él mismo expresaba: *Teníamos que recoger y aprender de nuestro propio medio para crear, sin tener que partir de ninguna idea establecida. (…) No teníamos que copiar a nadie. Que vinieran a copiarnos. Lanzarote enseñaba esa alternativa.* En este sentido, el paisaje volcánico de Lanzarote, su singular arquitectura vernácula y su rica cultura popular constituían elementos de una belleza sin parangón que podían ofrecerse como atractivos turísticos.

Esta fusión de arte, naturaleza y tradición fue aplicada en diversos enclaves de especial interés paisajístico de la isla como los Jameos del Agua o las Montañas del Fuego, en los que, además de crear infraestructuras como restaurantes y tiendas, potenció la belleza de unos espacios que él, observador silencioso desde su infancia, había sido capaz de ver y ahora nos enseñaba a descubrir. Estos centros, junto con otras intervenciones públicas y privadas, confeccionaron una imagen de Lanzarote que la hizo mundialmente conocida, contribuyendo de manera decisiva al despegue de su históricamente maltrecha economía. Pero no se trató de un simple cambio fisonómico, sino de una transformación mucho más compleja. Manrique sabía que sólo se protege lo que se ama; por ello, llevó a cabo toda una campaña de concienciación pública a través de intervenciones en medios de comunicación, charlas y manifestaciones en las que advertía de la necesidad de preservar la arquitectura popular, la cultura y el medio ambiente. Estas magistrales lecciones fueron rápidamente asimiladas por los lanzaroteños, produciéndose un profundo cambio de mentalidad que constituye, sin duda, el más valioso de sus legados.

Precisamente una parte importante de su esfuerzo estuvo orientado hacia la labor pedagógica, pues afirmaba rotundamente que *un pueblo sin educación está condenado a la ruina.* Manrique había sido víctima en su juventud de la pobreza cultural que imperaba en la isla, y por ello emprendió un conjunto de proyectos que pretendían paliar en la medida de lo posible este déficit, siendo su sueño el de hacer de Lanzarote el "centro cultural del Atlántico". Una de las más interesantes iniciativas fue El Almacén, un antiguo inmueble de Arrecife que compró para convertirlo en un centro polidimensional en el que se combinaran espacios artísticos y comerciales, destacando la Galería El Aljibe, donde expuso un gran número de jóvenes creadores canarios. Otro importante proyecto fue la rehabilitación del Castillo de San José como Museo Internacional de Arte Contemporáneo, uno de los primeros de su tipología en España, que alberga una importante colección de obras de artistas de la talla de Canogar, Gordillo o Millares, al tiempo que desarrolla un amplio programa de actividades culturales. La enorme generosidad de Manrique le llevó a convertir su casa del Taro de Tahíche en su fundación. Esta institución, que se ha convertido en un centro de referencia internacional dedicado al trabajo con las artes plásticas, el medio ambiente y la reflexión cultural, ha conseguido mantener muy viva la herencia no sólo material, sino también la ideológica del artista, especialmente en lo relativo a la lucha contra los atentados ecológicos y la especulación urbanística.

Es por todo ello que, a pesar de los años transcurridos desde la muerte de César Manrique, su legado sigue estando tan vivo como el primer día…


DEL DISCURSO A LA ACCIÓN



Jesús Hernández Perera.

LA CRÍTICA DE ARTE

A pesar de que en la posguerra se reafirman la tradición y la innovación y el desarrollo libre de la creatividad se encuentra coartado, críticos y artistas salvaron barreras aparentemente inabordables; y, desde finales de los cuarenta, logran liberarse del corsé oficial, y se vinculan a iniciativas y grupos de acción rupturista que proclamaron sus ideales en textos y manifiestos. Salvo excepciones, desde los sectores académicos y universitarios, la atención hacia el arte contemporáneo era prácticamente nula, ya que se desdeñaba como objeto de estudio. Sus manifestaciones eran abordadas casi en exclusiva por los críticos. Excepciones notables son Enrique Lafuente Ferrari y, en las Islas Canarias, Jesús Hernández Perera.

Muchas veces el periodismo ocupaba el vacío generado por dejación de la historia del arte contemporáneo, prácticamente ausente de las aulas universitarias. De este modo, la crítica se ocupó del debate y del registro, generando una memoria de utilidad para el historiador futuro, y además ofreció la ponderación inmediata del proceso creador y la apuesta por los valores actuales. Rafael Santos Torroella la definía como *la más íntima compenetración, nacida de la urgente combatividad a la que también se considera llamado el crítico*, pues, a pesar de sus excesos, es *la más preparada para sentir y comprender el proceso de creación en su mismo origen*[148].

La crítica tuvo la capacidad de irrumpir en las publicaciones universitarias. La *Revista de Historia*, edición científica de la Universidad de La Laguna, acoge la actualidad artística canaria de mano de María Rosa Alonso, muy activa e implicada en la vida cultural de las Islas. Al incorporarse en 1941 como profesora a la recién creada Facultad de Filosofía y Letras, y a la secretaría de la revista, colabora en la sección «Notas de Arte» informando acerca de las diferentes exposiciones que se celebraban en instituciones y centros de Canarias. La mayor parte de estos artículos tratan de reseñar y dejar constancia de la actividad artística del Círculo de Bellas Artes de Tenerife. Pero además, en 1944, y bajo el seudónimo de R.M. Solano, Alonso publicó en la *Revista de Historia* un *Índice cronológico de pintores canarios*, con la intención de

> hacer una labor de ordenación y de servicio dentro de mi modesto plan de aficionada a las cuestiones artísticas y no con carácter profesional, ya que carezco de preparación en estas cuestiones; me limité a recoger trabajos dispersos dándoles unidad y a dar alguna opinión personal, de escaso valor, como mía[149].

[148] R. Santos Torroella, «Periodismo y crítica de arte», en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, Gaceta Semanal de las Artes, 13 y 28 de octubre de 1955.

[149] Véase Mª R. Alonso, «Índice cronológico de pintores canarios», en *Revista de Historia Canaria*, nº 67, julio-septiembre de 1944, pp. 254-281; «Índice cronológico de pintores canarios II. Rectificaciones y adiciones», en *Revista de Historia Canaria*, nº 72, octubre-diciembre de 1945, pp. 446-461.

La propia autora aclara en la introducción de este estudio su pretensión de reunir los nombres de aquellos artistas que deberían formar parte de *un estudio serio y detenido de los pintores naturales de las Islas Canarias*, como los de las pintoras Elizabeth Murray, Dolores González Rodríguez, Juana Dorta Acosta y Eva Fernández. En 1953 se exilia voluntariamente a Venezuela y a su regreso en los setenta realizó análisis, estudios, crónicas, reseñas y comentarios de arte para periódicos de Tenerife y Gran Canaria como *El Día*, *La Tarde, La Provincia* o *Falange*.

Crítica y periodismo convivían, se identificaban y confundían, generando desconcierto en el público, que acudía a su lectura con la esperanza de encontrar las claves del arte nuevo, sin lograr satisfacer su curiosidad. Rafael Santos Torroella reflexionaba sobre este maridaje en un artículo que reproduce *La Tarde*, en el que además extendía el problema a la comprensión de la obra de arte por el público: *una de las más graves confusiones que ha generado el divorcio entre la función crítica y la obra de arte es la que proviene de la alianza, hecha costumbre en nosotros, de identificar crítica y periodismo*.



María Rosa Alonso.

El compromiso de esta crítica con el arte nuevo trataba de compensar el ultraje que las experiencias vanguardistas sufrían de la crítica más oficialista y reaccionaria, de la que puede ser un buen ejemplo la que dedica en 1948 el periódico falangista *Arriba España* a Carlos Chevilly, uno de los artistas de PIC, por *traicionar el colorido canario*.

La negación de la vanguardia no es un fenómeno privativo de los portavoces de la cultura oficial; personalidades independientes defendieron incluso con mayor vehemencia que aquéllos la alternativa a las posiciones gubernamentales de una crítica plana que extiende su influencia desde la inmediata posguerra hasta finales de la década de los cincuenta. La polémica arte figurativo *vs.* arte no figurativo, *el problema del arte nuevo*, eran vividos con apasionamiento en nuestro ambiente restringido geográfica y culturalmente. Y se disputó con tal pasión que, en ocasiones, personas desvinculadas del estudio, la docencia, la crítica o la práctica artística, se precipitaron a publicar algún escrito aislado, utilizando un tono jocoso y peyorativo que encubría ignorancia e intolerancia frente al avance de los tiempos.

No era muy diferente el carácter de las críticas realizadas por algunos periodistas, como Vicente Borges, que se mueven en el ámbito de la crítica formalista y desde una concepción representacional de la función artística que les conduce a valorar el procedimiento por encima de la originalidad y fuerza creativa, apoyando sobre estos parámetros el reconocimiento no sólo del valor, sino de la entidad artística. Evidentemente, esta tendencia crítica mostraba su insolvencia a la hora de analizar las propuestas artísticas no figurativas, el arte abstracto, informalista y el *arte otro*. Asimismo la práctica genealogista mostraba su inutilidad para clasificar un arte que, por definición, muchas veces pretendía romper de manera premeditada con el pasado.

La creación pura, el arte por el arte, evidenciaba la esterilidad de la interpretación formalista. Vicente Borges consideraba a las experi-

mentaciones vanguardistas frivolidades, frente a la seriedad de la obra de los museos. En realidad desconfiaba del efecto que la crítica podía ejercer en los artistas y en el público. Por ejemplo desdeña las composiciones abstractas que Fredy Szmull expone en 1956: *…sigue empeñado en no mirar en su interior. Esta pintura que nos trae se parece a la que millones de equivocados hacen hoy por esos mundos* [150]. Francisco del Toro y Ramos admitía la autenticidad de algunas investigaciones plásticas, como las emprendidas por Juan Pedro González. Gilberto Alemán parecía anclado en los valores del impresionismo decimonónico, mostrándose escasamente permeable a tendencias más recientes. La actitud de José Rodríguez Barreto, por el contrario, era de apertura a las novedades que pueden llegar a la isla de mano de los artistas extranjeros que la visitan. Como Westerdahl, veía en el turismo un camino fértil para la penetración del arte de vanguardia y en la educación estética la clave para evitar la crítica peyorativa y descalificatoria de las propuestas que superaran los cánones estéticos establecidos.

Otros escritores afrontaban la labor crítica como un ejercicio de creación y extensión de su actividad literaria. Es el caso de Luis Diego Cuscoy o de Emeterio Gutiérrez Albelo, que demanda imaginación, creatividad y realidades subjetivas tanto a los artistas como a los críticos. En el fondo, escritores como Servando Morales, Alfonso García Ramos o Carlos Pinto Grote eran conscientes de que la crítica podía ser un diálogo que necesariamente había de producirse entre el discurso plástico y el literario.

El panorama insular se enriquece con la irrupción de algunos artistas plásticos que actúan a la vez como críticos de arte. Con posiciones estéticas bien diferentes, destacan José Aguiar, Enrique Lite, Felo Monzón, César Manrique, Manolo Millares, Víctor Núñez... Frente a la desvirtuación de sus obras y conceptos estéticos por la crítica formalista, prefieren ser ellos mismos los portavoces de su propia obra, o intérpretes de las realizadas por otros creadores. Enrique Lite se muestra especialmente dotado para el ejercicio de esta labor especulativa y teórica. Recientemente, la labor teórica de los creadores visuales se complementa con la acción curatorial: Néstor Torrent, Ernesto Valcárcel, son algunos ejemplos.

Sin duda, era preciso impulsar la comprensión del arte nuevo. Esporádicamente desde la oficialidad se organizaron exposiciones para difundir las tendencias del arte del siglo XX, aunque dichas operaciones inicialmente llevaban implícito un mensaje de retorno a la tradición. No puede interpretarse de otro modo la *Exposición de Reproducciones de Pintura Contemporánea* que el Ministerio de Educación Nacional envió al Ateneo de La Laguna y posteriormente al Liceo Taoro de La Orotava en el curso 1954-55. Si tenemos en cuenta que de los veintidós artistas, catorce ya habían fallecido y que sus creaciones se suelen estudiar dentro del arte del siglo XIX, como representantes del impresionismo y sus derivaciones, la selección resulta especialmente esclarecedora de la orientación que se perseguía. En el prólogo de la publicación que la

[150] V. Borges, «Crítica de arte: La colectiva de mayo…», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 6 de mayo de 1956, pp. 6-7.

acompañaba, Gaspar Gómez de la Serna descalificaba el proceso del arte experimental:

> Después de la última guerra, la primera orientación de la pintura contemporánea ha sido la de volver a las formas más radicales del cubismo e incluso del arte abstracto. Acaso sea éste verdadero retroceso en su camino de incesante búsqueda de lo nuevo, el primer síntoma de descomposición definitiva del proceso estético cuyo esquema plástico presentamos ahora al público [151].



Maud y Eduardo Westerdahl.

En este contexto, las conferencias apologéticas en favor del arte nuevo resultaban imprescindibles, aunque fuese sólo por mecanismo de compensación. En los cincuenta Eduardo Westerdahl disertó sobre *Conducta de la pintura contemporánea* en el Círculo Mercantil de Santa Cruz de Tenerife y sobre *Arte absoluto 1949-50* en la inauguración de la exposición de José Julio Rodríguez en El Museo Canario de Las Palmas.

En Gran Canaria Ventura Doreste destaca como crítico de arte, escritor y editor. Participa en numerosas revistas peninsulares, como *Ínsula*, *Revista de Occidente* y *Papeles de Son Armadans*, en otras hispanoamericanas y en la francesa *L'Herne*. Con Juan Manuel Trujillo colaboró en la fundación de las compilaciones *Para treinta bibliófilos* (1943) y *Colección de Ensayos* (1944). En 1946 acompaña a Agustín Millares Sall en las tareas editoriales de la colección *Cuadernos de poesía y crítica* fundada por Juan Manuel Trujillo y donde publicarían los escritores de la primera generación de postguerra. Sus poemas figuran en *Antología cercada* (1947). Próximo a las inquietudes de Felo Monzón, Plácido Fleitas, Manolo Millares y Eduardo Westerdahl, participó en las *Semanas de Arte de la Escuela de Altamira* y fue agudo conferenciante y crítico de arte, defensor de las escaramuzas renovadoras de los más jóvenes, que confluyen en LADAC. Fue responsable de ediciones de la Casa-Museo de Colón. Durante los años sesenta y setenta se encarga, con Alfonso Armas Ayala, del Servicio de Publicaciones del Cabildo Insular de Gran Canaria.



Retrato de Ventura Doreste. Manuel Millares. 1946.

La información sobre las tendencias más novedosas del arte y la literatura encontraron un espacio estable en la prensa a través de las secciones fijas y los suplementos culturales, que dieron acogida a noticias, reportajes y las críticas que merecían la actividad de los creadores tanto en el Archipiélago como fuera de él. Esta información convivía con artículos en los que se daba cuenta del dinamismo artístico general, por lo que ayudan a desvelar los planteamientos oficialistas y las orientaciones que se pretendía dar desde el Estado.

La *Gaceta semanal de las artes*, en el periódico *La Tarde*, informó regularmente sobre el acontecer de la plástica, la arquitectura, la literatura... en definitiva, la cultura contemporánea. Surgida como sección fija semanal, prolongó su existencia desde 1954 hasta la década siguiente, convirtiéndose en la palestra donde se informaba sobre las ideas y los acontecimientos nacionales e internacionales más actuales. Enrique Lite colabora desde su primer número, publicado el 28 de octubre, con escritos literarios, ilustraciones y críticas de arte y literatura, página de la

[151] G. Gómez de la Serna, Prólogo del catálogo *Primera Exposición Antológica de Pintura Contemporánea: del Impresionismo al arte abstracto*, Delegación de Educación Nacional del Distrito Universitario de La Laguna, 1954.



Enrique Lite.



GACETA SEMANAL DE LAS ARTES

HOMENAJE A ÓSCAR DOMINGUEZ

Domínguez: el pintor, el hombre

Su muerte en la prensa francesa

Oscar Domínguez y Tenerife

EL TORO MATADOR

A un pintor muerto

Domínguez el de siempre

Gaceta Semanal de Las Artes. Número homenaje a Óscar Domínguez. *La Tarde*. 14 de enero de 1968. [Foto: Efraín Pintos].

que fue, junto a José Domingo y a Julio Tovar, uno de sus principales animadores. Firmaba sus escritos como Enrique Lite, Lite, con las iniciales E. L. y, más adelante, con los seudónimos Martín Ledesma y Enrique Ledesma.

Los escritos de artista compensaban mínimamente los desafueros de la crítica periodística, que generaba desconfianza entre los lectores de posguerra. Tal y como destaca Valeriano Bozal, *la crítica de arte y la crítica cultural en general o bien se planteaba descaradamente, como un sistema propagandístico y publicitario de promoción comercial o era función de personas aficionadas a esas cosas del arte (…)* [152].

A falta de otros medios editoriales comprometidos con la vanguardia, los espacios dedicados a la temática artística en los diarios constituye el medio casi exclusivo de difusión de las ideas artísticas, en ocasio-

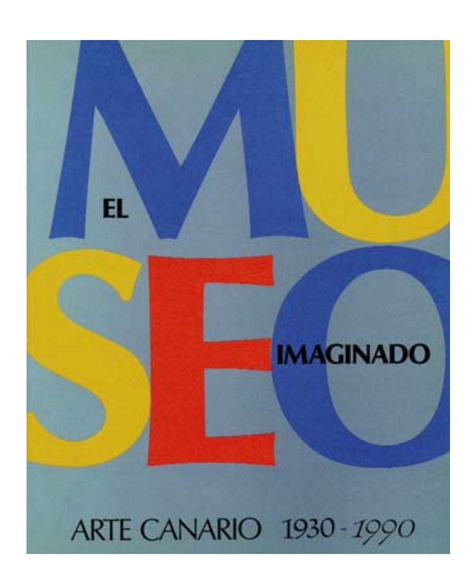
[152] V. Bozal, «Para hablar de realismo no hace falta hablar de realismo», en *España: vanguardia y realidad social 1936-1976*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976. p. 113.

nes compartido con la radio. Una presencia habitual en la prensa fue la de Eliseo Izquierdo. Aunque se autodefine como comentarista de arte, sus textos, a partir de 1947, cumplen una doble función: la de analizar y ayudar a comprender la actividad artística insular, acometiendo estudios en profundidad sobre Alfredo de Torres Edward y Francisco Borges; y la divulgación periodística y análisis crítico en catálogos de exposiciones, siempre atento a la labor de los creadores más jóvenes. Paloma Herrero Antón concilia la crítica de arte y la investigación en la historia del arte. Faly Gutiérrez y Luis Ortega Abraham también han combinado la labor periodística con la investigación sobre figuras históricas del arte canario. En realidad, el papel de comentaristas y entrevistadores fue desempeñado por periodistas, muchas veces ajenos a los intereses culturales y artísticos. Gilberto Alemán, Luis Álvarez Cruz, Óscar Zurita e incluso Ernesto Salcedo Vilches, director de *El Día*, publican textos sobre la actividad artística e interrogan a sus protagonistas. La agenda de exposiciones y la página cultural de Ramón Salarich cumplen una importante misión en las páginas de *Diario de Avisos.*

Desde los cincuenta será frecuente encontrar la firma de mujeres que ejercen la crítica de arte en el periódico *La Tarde*. En los sesenta, Olga Darias se encargó de dar buena cuenta de las actividades realizadas por *Nuestro Arte*, escribiendo numerosos artículos centrados en la obra de los miembros del grupo, mostrando asimismo gran interés por la creación artística de Pino Ojeda, Laraine Sayers, Vicki Penfold, María Belén Morales, Maribel Nazco, Maud Westerdahl y del proyecto expositivo *12*. Junto a Olga Darias, el periódico también contó, a comienzos de los sesenta, con colaboradoras encargadas de temas artísticos, como María Dolores Oriols y Mercedes Molleda, con escritos sobre arte y artistas extranjeros.

Diversos medios periodísticos acogerán la firma de Maud Bonneaud, que ya había publicado a comienzos de los cuarenta algunos textos y poemas en las revistas francesas *Cahiers du Sud*, *Centres* y *Profil Littéraire de la France*, y arriba a la isla de Tenerife en 1955 tras contraer matrimonio con Eduardo Westerdahl. Periódicos locales como *La Tarde* (1955, 1968), *El Día* (1965, 1985), *Diario de Avisos* (1984), *Gaceta de Canarias* (1983) y las revistas *Guadalimar* (1983) y *Papeles invertidos* (1979), acogerán sus análisis sobre la obra de Kurt Mikula, José Hernández, José Abad, Birgitta Bergh, José Luis Cedrés, Cándido Camacho, Catalá Roca, Fontcuberta, América Sánchez, Óscar Domínguez, Pascual Fort, Maribel Nazco, Jorge Rubio, Domingo Pérez Minik, Eduardo Westerdahl y Manolo Millares, acercándose también a través de sus escritos a figuras como Picasso, Raoul Hausmann, Dora Maar, Valentine Penrose y Man Ray entre otros[153]. Mujer de letras, su gran vocación poética le hacía concebir la crítica como creación. Sus conocimientos literarios, históricos y artísticos, un profundo conocimiento de las personas sobre las que escribe, unido a una gran habilidad para la narración y la descripción, dan como resultado unos textos muy visuales, personales y subjetivos.

[153] Véase AA.VV., *Eduardo y Maud Westerdahl. 2 miradas del siglo 20*, Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM, Madrid, 2005, p. 47.



Portada del catálogo *El Museo imaginado*. Centro Atlántico de Arte Moderno, 1991-1992. Las Palmas de Gran Canaria.

A su regreso de Venezuela Pedro González asume el papel de teórico y defensor de las ideas estéticas y artísticas renovadoras. Este cometido también lo han desempeñado puntualmente otros creadores plásticos, como Enrique Lite o Teo Mesa. En los setenta continúan con su labor crítica los artistas Pedro González y Felo Monzón, junto a una figura determinante, Eduardo Westerdahl.

En este panorama irrumpe una nueva generación compuesta por José Luis Gallardo, Lázaro Santana, los hermanos Zaya, Fernando Castro y Carlos E. Pinto.

Fernando Castro ha jugado un papel fundamental en el arte en Canarias desde la década de los setenta, como docente, crítico e investigador del arte contemporáneo en las Islas. Vinculado a la «Generación de los setenta», denominación que él mismo acuñó, ha dado apoyo a varias generaciones de artistas. La labor realizada por Castro tiene un componente analítico, fusionando crítica e historia del arte. Ha publicado sus textos en las principales revistas de arte que han visto la luz en Canarias en los últimos treinta años. En su opinión *el ejercicio de la crítica ha acompañado siempre al ejercicio del arte; pues sabemos que en la modernidad no hay creación sin crítica (…) sí ha habido en Canarias una interconexión fructífera entre creadores y críticos.*

Como comisario ha desarrollado numerosos proyectos expositivos de revisión histórica del arte canario, como *El arte de los años sesenta en Canarias* (1992) o la exposición *El Museo Imaginado. Arte Canario 1930-1990* (1991-1992) en la que examina los movimientos que, desde principios del siglo XX, se han ido sucediendo en la plástica insular, analizando a su vez la influencia del arte internacional en la creación canaria.

Cabe mencionar su comisariado en las exposiciones *Visiones Atlánticas* (1985) en Viena y *Desde el volcán* (1993) en Nueva York, destacando por su magnitud y trascendencia *Luces en la Escena Canaria* (1987), muestra que llevó la creación canaria a Jerusalén. Entre los proyectos editoriales que ha promovido destaca la Biblioteca de Artistas Canarios, colección de monografías dedicada a creadores isleños, auspiciada por la Viceconsejería de Cultura del Gobierno de Canarias, de la que es director desde 1991.

Los hermanos Zaya pueden ser considerados los auténticos animadores culturales del escenario artístico de los setenta en Canarias. La transgresión fue el elemento definitorio de sus actividades —escritos y puestas en escenas— y de sus posicionamientos. Desarrollaron una poética de lo maldito, con la rebeldía estética como punto de partida y tomaron como referencia la figura de Antonin Artaud y sus postulados sobre la creación y el mundo de los alucinógenos. Con un concepto totalmente trasgresor de la libertad, recogieron asimismo, el espíritu de dadá y de los movimientos contraculturales del momento. La crítica de arte realizada por los hermanos Zaya es de corte literario, con un destacado componente creativo y en ocasiones provocador. En 1973, siendo estudiantes en la Universidad de La Laguna, fueron detenidos por la policía acusados de robo de obras de arte, sacrilegio, consumo de drogas

y homosexualidad. Junto a ellos fueron encarcelados los pintores Cándido Camacho y Among-Tea, y el profesor universitario José Saavedra (1951). Tras este suceso, Saavedra tuvo que abandonar España, estableciendo su residencia en París. En 1996, en un texto para el catálogo de la exposición *Desde los 70. Artistas Canarios,* comisariada por Carlos Díaz-Bertrana para el CAAM, Antonio Zaya relata la relación que había sostenido con sustancias alucinógenas:

> En lo que atañe a las puertas de la percepción y concretamente al mundo entonces marginal emparentado con el uso de plantas psicotrópicas, es suficientemente conocida nuestra posición experimental. Negar a estas alturas que buena parte de nuestra ideas y logros se debieron entonces a esas experiencias sicodélicas sería no sólo falso, sino cobarde y mezquino. Sin embargo, niego rotundamente que tratáramos con ello de evadirnos de la realidad hostil en la que vivíamos. Al contrario, nuestro propósito fue abrir unas puertas que habían permanecido cerradas contra natura por un sistema ilegal que quería reducir no sólo nuestra edad mental sino intentaba impedir que ejerciéramos nuestros legítimos derechos sobre nuestros propios cuerpos y nuestras propias mentes despojándonos de nuestra propia responsabilidad, como seres adultos y libres que éramos (…)[154].

Los Zaya fueron los promotores del *Subterráneo en vivo,* páginas culturales del periódico *La Provincia* de Las Palmas de Gran Canaria, labor crítica que posteriormente trasladarán al *Diario de Avisos* en Santa Cruz de Tenerife, con el nombre de *La Liebre Marceña/Espacio Blanco del Arte* (1976-1977) y posteriormente al periódico *El Día.* En este suplemento, con veintidós entregas, fundado y dirigido por Octavio Zaya y Carlos E. Pinto, difundirán su programa estético e ideológico, expresado en sus artículos, cuya defensa les valió algunas polémicas como la generada tras la publicación del *Manifiesto del Hierro.* Con motivo de su presentación, Octavio Zaya y Carlos E. Pinto entrevistan al escultor Martín Chirino y al poeta Manolo Padorno como principales inspiradores del texto. Con afán polemizador los entrevistadores quisieron poner en evidencia las contradicciones del Manifiesto, publicando un contramanifiesto titulado *De la manipulación y la vigencia del arte. Comentarios en torno al manifiesto de una generación acabada*, en el que se analizaba de forma crítica el citado texto y vertían sus opiniones acerca de la realidad cultural y artística de Canarias en esos años. Este contramanifiesto fue replicado a su vez por los periodistas Luis León Barreto y J. J. Armas Marcelo en *La Provincia*, con sendos artículos.

El programa ideológico de *La Liebre Marceña* tendrá su plasmación estética en la obra de Among-Tea y Cándido Camacho. Los textos críticos de los Zaya eran tan delirantes como la obra que hacía entonces Camacho (1974-1978).

Antonio Zaya ha sido editor, crítico de arte, comisario, *performer* y pintor. En los setenta su actividad cultural en la prensa de Las Palmas, se complementa con su labor como pintor y *performer* desde 1974, con obras cercanas al *happening* y las acciones de Dadá: *Twins en la escena de la repetición* (1974, El Almacén, Lanzarote), *Órganos al Puerco* con su

[154] A. Zaya, «Crónica del ánima. 25 años después», en *Desde los 70. Artistas Canarios*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM, 1995, pp. 40, 41.



Octavio y Antonio Zaya en la Sala Conca en 1975.

hermano Octavio (Sala Conca 2, Las Palmas), *Cáncer* con Octavio Zaya y Among-Tea (1974, Sala Conca, La Laguna) y *Señales o Signus* (1976, Sala Conca, La Laguna). A comienzos de los ochenta realizará tres exposiciones individuales en la Galería Leyendeker (1981), en la Galería Vegueta (1982) y en La Galería Radach Novaro (1983) en Playa del Inglés (Gran Canaria). Entre sus proyectos editoriales se encuentra *Blanco* en 1979 y la puesta en marcha en Madrid en 1987 del proyecto *Balcón*, revista bilingüe de arte y pensamiento que dirige con su hermano Octavio. En 1992 es nombrado director de la revista *Atlántica.* Durante este largo período colaboró en revistas como *Triunfo* (Madrid), *Vuelta* (México), *Ozono* (Madrid), *Guadalimar* (Madrid), *Cuadernos del Norte* (Asturias), *Fablas* (Las Palmas de Gran Canaria), *Papeles Invertidos* (La Laguna, Tenerife) y *El Europeo* (Madrid).

Lázaro Santana, poeta y traductor, ha desempeñado una intensa labor como crítico de arte y comisario de exposiciones. Vinculado a la Escuela Luján Pérez, defensor del «Indigenismo» y teórico del «Neoindigenismo», dirigió la revista *Fablas* y ha impulsado proyectos editoriales en torno al arte y la literatura en Canarias, a través de EDIRCA.

José Luis Gallardo (1927-2003) dio apoyo al grupo Contacto 1. Ejerció como crítico y ensayista vinculado a la prensa escrita, redactor de la revista *Fablas* e impulsor, junto con su hermano, el escultor Tony Gallardo, del *Manifiesto de El Hierro*. La práctica totalidad de la obra periodística de Gallardo fue publicada en el diario *La Provincia* y posteriormente recopilada en diversos libros, tales como *Babel Insularia*, *La mirada de Orfeo* o *Memorias del mito*. Agustín Quevedo (1928-1993), periodista, poeta y escritor, crítico de arte y musical de *La Provincia, Eco de Canarias* y *Diario de Las Palmas*, fue redactor de la revista *Sansofé* y codirector de la colección San Borondón, que edita El Museo Canario. Ligado a la Escuela Luján Pérez, fue profesor y director del centro desde 1985 hasta su fallecimiento en 1993.

El poeta y crítico de arte Carlos E. Pinto se ha movido desde los setenta en el ámbito de la poesía y la pintura desarrollando y poniendo en marcha numerosos proyectos y actividades. Entre sus empresas editoriales destacan las revistas *Papeles invertidos* y *Hartísimo.* Como galerista compartió con Gonzalo Díaz el proyecto de la Conca 2 y posteriormente puso en marcha su propia galería, Artizar. Como comisario ha organizado las exposiciones *Límites de la expresión plástica en Canarias* (1985), *Juan Ismael. Antológica* (1998), *Félix Bordes en busca del presente perdido* (1983) y *Cándido Camacho: las últimas pinturas* (1994), entre otras.

Uno de los rasgos característicos de la crítica canaria es el escaso interés que ha mostrado por las reflexiones globales de los fenómenos artísticos, centrándose en los análisis de los artistas de forma individual. La prensa escrita seguirá siendo, en los ochenta, el canal empleado para dar a conocer el arte emergente. La nueva generación de críticos colaborará con sus textos en *La Provincia* —Orlando Franco, Ángeles Alemán y Orlando Britto Jinorio—, en suplementos culturales como *Tagoror de las Artes y las Letras* del periódico *El Día* —Carlos Díaz-Bertrana y Car-

los Gaviño de Franchy— o *Jornada Literaria* —Nilo Palenzuela y Andrés Sánchez Robayna—.

A la importante labor crítica que desarrollan en esta década los hermanos Zaya, Carlos E. Pinto, Fernando Castro o Lázaro Santana, se une el trabajo que llevarán a cabo en el campo de la crítica de arte un relevante grupo de jóvenes, que participarán activamente en la escena artística de los años ochenta. Algunos de ellos se dieron cita junto a críticos y escritores como Zaya y José Otero, en torno a la revista *Hartísimo* dedicada exclusivamente al arte contemporáneo y dirigida por Carlos E. Pinto. Se trata de Orlando Franco, María Luisa Quevedo, Carmelo Vega, Celestino Celso Hernández, Gopi Sadarangani, Carlos Gaviño de Franchy, Fernando Ruiz, Julián Capote o Edmundo L. García.

La labor crítica de Carlos Díaz-Bertrana[155] va pareja a la puesta en marcha de proyectos expositivos vinculados a los artistas de la denominada «Generación de los setenta», comisariando entre otras la muestra *Desde los 70. Artistas Canarios.* Concebida como una itinerante por los centros de arte de Canarias entre septiembre de 1995 y enero de 1996 (CAAM, Centro de Arte la Granja, Centro de Arte La Recova), y organizada por el Gobierno de Canarias y el Cabildo de Gran Canaria a través del CAAM, esta exposición intentaba desvelar la aportación de esos artistas a la plástica nacional, cuál había sido la trayectoria de los artistas canarios de esa década, como había evolucionado su obra y que relación habían establecido con otros lenguajes y otros creadores. El catálogo contó con los textos del comisario, Antonio Zaya, y Fernando Castro, y en la exposición participaron con obras de los setenta, ochenta y noventa los artistas Fernando Álamo, Juan Luis Alzola, Juan Bordes, Cándido Camacho, Alfonso Crujera, Ramón Díaz Padilla, Leopoldo Emperador, José Antonio García Álvarez, Juan José Gil, Gonzalo González, Juan Hernández, Juan López Salvador, Rafael Monagas, Paco Sánchez y Ernesto Valcárcel. Díaz-Bertrana también comisarió *Frontera Sur* (con Antonio Zaya, 1987), *Tercer Milenio* (1995), *Arte en Canarias: Identidad y Cosmopolitismo* (1998), *Miró Mainou* (1999) y *Nuestro Arte* (1998).

En los noventa asistimos a una renovación en el campo de la crítica del arte y la historia del arte contemporáneo, a la que se incorporan Clara Muñoz —ya desde finales de los ochenta—, Chano Sosa, Javier de la Rosa, Ángeles Alemán, Jonathan Allen, José Díaz Cuyás, Ramiro Carrillo, Frank González, Eduvigis Hernández Cabrera, Elena Morales, Ramón Salas, Orlando Franco, Mariano de Santa Ana... Desde otros ámbitos como la literatura o la estética han realizado sus aportaciones a la crítica artística de los noventa Ángel Mollá, Nilo Palenzuela, Mariano Vega, Jorge Rodríguez Padrón, Alberto Pizarro, Dolores Campos Herrero, Félix Hormiga... Una mirada constante ha prestado el poeta y crítico de arte José Corredor Matheos, atento al acontecer de la vanguardia de Canarias.

Orlando Franco comisaría *Efecto placebo* (1997), que se exhibe en el Edificio Miller de Las Palmas de Gran Canaria. En el catálogo, con textos de Clara Muñoz y Ramón Salas, se valora el enriquecimiento

[155] Fue responsable de la política cultural del Gobierno de Canarias entre 1987 y 1993, en un contexto marcado por la participación de las instituciones públicas y la dinamización y promoción de las artes plásticas canarias.

del panorama artístico en la década de los noventa, al instaurarse sólidamente la experimentación como clave y motor de la experiencia artística, palpable en la convivencia de tendencias diferentes en la muestra, *…desde referencias al minimal, pasando por el Pop, el conceptual, el clasicismo… todos y cada uno de estos lenguajes han sido adoptados por los artistas como respuestas de urgencia a cuestiones desatadas en sus estudios de trabajo.*[156]



Retrato de Leopoldo García Nieto. Alonso Reyes. Colección privada. Tenerife. [Foto: Efraín Pintos].

REVISTAS Y GRUPOS DE ACCIÓN ARTÍSTICA

Durante los años cuarenta y cincuenta, la aventura de los grupos de acción artística y de las revistas de arte y literatura de orientación vanguardista merece ser destacada. Sobre los rescoldos del espíritu vanguardista pronto aparecen jóvenes creadores dispuestos a luchar por la instauración de la libertad creativa. Es el caso de Manolo Millares, que entre 1936 y 1938 había vivido en Arrecife de Lanzarote con su familia. A su regreso a Las Palmas entabló, en torno a 1940, amistad con los artistas Felo Monzón y Martín Chirino. En esos años lee la *Historia General de Canarias* obra de su bisabuelo Agustín Millares Torres y realiza dos revistas artesanales junto a sus hermanos y Felo Monzón: *Racha* y *Viento y marea.*

En pleno aislamiento, Eduardo Westerdahl, Domingo Pérez Minik y Leopoldo García Nieto fundaron en 1943 *Goya depósitos, disribuidores de libros.* Otra manera de sostener el contacto con el mundo intelectual internacional en momentos de cerrazón autárquica. García Nieto, antiguo compañero del poeta en el Penal de Fyffes, editó *Día de alondras* (1952), primer libro que publica Pedro García Cabrera a su regreso a la isla de Tenerife, con viñeta e ilustraciones de Felo Monzón.

Mediada la década se detectan signos de reanimación cultural: el Círculo de Bellas Artes de Tenerife inicia la publicación de una nueva revista, *Mensaje* (1945-1946), aventura impulsada por Pedro Pinto de la Rosa, José Julio Rodríguez y Juan Ismael que se frustró cuando apenas había transcurrido un año desde su inicio. Acompañaba en su trayectoria a *Isla*, revista grancanaria que en su primera entrega incluía el artículo *Presencia, teoría y estética de las cumbres* de Juan Velázquez *y Lo que dice el paisaje de Las Palmas* por Simón Benítez[157]. En el segundo número se incluía un extenso ensayo epistolar de María Rosa Alonso sobre el paisaje de Gran Canaria, *un paisaje a base de fragmentos* en la definición de la escritora lagunera[158].

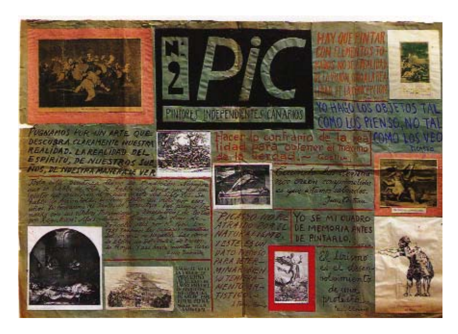
En 1947 se puso en marcha PIC [Pintores Independientes Canarios], punto de encuentro en las Salas del Círculo de Bellas Artes de los pintores Constantino Aznar, Carlos Chevilly, Juan Davó, Juan Ismael, Antonio González Suárez, Alfredo Reyes Darias, Teodoro Ríos, José Julio Rodríguez y Antonio Torres. Este discutido grupo también intentó, aunque sin éxito, romper con la inercia del arte insular y con sus debates localistas. Su diversidad formal, oscilante entre el Realismo, el Surrealismo y la Abstracción, no fue obstáculo para que firmaran colec-

[156] Participan Sergio Brito, Ruperto Cabrera, Antonio del Castillo, Domingo Díaz, Miriam Durango, Roberto Martinón, Francis Naranjo, Gabriel Ortuño, José Rosario Godoy y Francisco Rossique.

[157] *Isla* nº 1, Las Palmas de Gran Canaria, 1945, s.p.

[158] *Isla* nº 2, Las Palmas de Gran Canaria, 1945, s.p.





Periódicos murales de PIC I y II. 1947. Colección privada.

tivamente el manifiesto redactado por Juan Ismael y José Julio Rodríguez, articulado en torno a siete puntos.

> Pugnamos por un arte que descubra claramente nuestra realidad…
>
> Buscamos el motivo expresivo; ese lado oculto de las cosas y los seres, para crear con nuestra lógica, figuras y composiciones, sugerencias y realidades más fuertes que la realidad que tocamos.
>
> Hay que elevar el sentimiento del recuerdo, la visión entrañable de las cosas a su más digna forma.
>
> La pintura no debe ser sólo ese espejo bobalicón que copia lo que tiene enfrente. No debe ser una habilidad manual, engañadora de ignorantes o ilustrados horros de pensamiento, huérfanos de emoción. Pugnamos por un arte que se aleje de esa copia servil…
>
> La pintura debe ser esa cosa a la que podamos mirar con la sorpresa siempre renovada de asomarnos a otro mundo…
>
> Pugnamos por un mundo que abarque pictóricamente lo real y lo irreal, la línea y el color, la expresión y la forma, la impresión y el objeto…
>
> Pugnamos por un arte en el que conservemos nuestra independencia original frente a esa pintura al uso, frente a toda escuela determinada. No queremos repetir gestos ni gritos, sino hablar nuestro propio lenguaje (1947).

Con el propósito de divulgar nuevas propuestas artísticas PIC incluyó dos *collages* murales realizados por los integrantes del grupo en la única exposición que celebró, como presentación del grupo, en mayo de 1947, en las Salas del Círculo de Bellas Artes de Tenerife, generando gran expectación. La prensa fue el escenario del primer debate entre lo viejo y lo nuevo tras la contienda civil española. La acción de la prensa, el recurso de un periódico mural y los carteles en los escaparates de las tiendas vecinas al Círculo de Bellas Artes de Tenerife interrogando *¿Qué es PIC?* convirtieron a la muestra en un acontecimiento social[159]. El autorretrato cubista de Teodoro Ríos suscitó la desconfianza de Luis Dandín [Eduardo Westerdahl], que polemiza con el pintor. PIC logró desempolvar el debate entre lo viejo y lo nuevo:

> ¡Menudo revuelo se ha levantado en tomo al P. I. C ! Tenemos gracias que darles a sus componentes porque hayan levantado el croar de las ranas de todas nuestras charcas de estancadas, aburridas y muertas aguas.
>
> Y el canto de canarios finos o los ladridos de los canes callejeros y hasta la doctoral sobriedad de nuestro López Estrada... Todo el mundo ha echado su cuarto a espaldas y esto nos ha parecido más interesante que la exposición misma...[160]

[159] P. Carreño Corbella, «La vanguardia artística antes del informalismo», en *Arte Contemporáneo en Canarias: una visión más. II. Canarias y las Vanguardias Artísticas: la posguerra, éxodo y retorno*, p. 29.

[160] R. de Solano, «Notas de Arte», en *Revista de Historia* nº 78, abril-junio de 1947, p. 240.



Portada de la revista *de arte*. Ediciones Nuestro Tiempo. 1950.

Ese mismo año Eduardo Westerdahl se integró en el grupo 4 Club, junto con Domingo Pérez Minik, Francisco Martín Vera, Juan Márquez y Juan Rodríguez Doreste. El propósito de esta agrupación, que aglutinaba a intelectuales y creadores de ambas provincias, era intentar salvar el aislamiento y restaurar el nexo artístico con la Península y el extranjero mediante la organización de exposiciones e iniciar una aventura editorial de tema artístico. Organizó una muestra sobre escultura contemporánea compuesta por piezas de Manolo Hugué, Juan Márquez, Josefina Maynadé, José Rebel y Eduardo Yepes en 1947[161]. Posteriormente, en 1952 se celebró otra antológica de Nicolás Massieu en el Pueblo Canario de Las Palmas[162].

En 1948 el grupo promovió la exposición antológica de Nicolás Massieu y Matos (1876-1954) en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife[163], donde Juan Rodríguez Doreste pronunció la conferencia *Itinerario del arte no figurativo*. En esa institución el grupo también organizó la

[161] *Ibídem*, p. 106. La muestra anteriormente estuvo en el Gabinete Literario de Las Palmas, promovida por la Escuela Luján Pérez de Gran Canaria. cfr. Luis Doreste Silva, «Exposición de cuatro grandes escultores», en *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 19 de enero de 1947, p. 3.

[162] «Arte. Exposición antológica de don Nicolás Massieu», en *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 8 de junio de 1952, p. 2.

[163] «Arte. Con motivo de la exposición antológica de D. Nicolás Massieu en Santa Cruz de Tenerife», en *Falange*, Las Palmas de Gran Canaria, 4 de febrero de 1948, p. 2. Véase también R. de Solano, «Notas de Arte», en *Revista de Historia* nº 81, enero-marzo de 1948, p. 102.

muestra individual de Josefina Maynadé[164] y la de los artistas suecos Stig Akervald, que estuvo en la isla pintando en el Puerto de la Cruz y en Masca, así como la de Dod Procter y Du Maurier[165].

Pedro García Cabrera, Domingo Pérez Minik y Eduardo Westerdahl intentaron reanudar el camino de *gaceta de arte*: para lograr este objetivo crearon Ediciones Nuestro Tiempo, que lanza la revista *de arte*, de la que saldría a la luz un sólo número en 1950, con textos de Alberto Sartoris, Eduardo Westerdahl y Ángel Ferrant, que habían participado en los debates en torno al arte abstracto, el arte social y el arte absoluto, temáticas tratadas en la Escuela de Altamira, y ensayos de Domingo Pérez Minik y Felipe Padrón. También publicó una monografía, *Tres momentos del pensamiento contemporáneo*, que recoge otros tantos ensayos de Alberto Sartoris, agrupando los textos de las conferencias que impartió durante su visita a Canarias en 1950, por invitación de Eduardo Westerdahl.



Portada de *Planas de Poesía*.

En Gran Canaria en 1949 iniciaron los trabajos para crear una revista que propiciara la intercomunicación entre arte y literatura y entre creadores plásticos e intelectuales residentes en las islas capitalinas, un proyecto paralelo al de *Planas de Poesía* (1949-51), impulsada por Manolo Millares (1926-1973) junto con sus hermanos José María y Agustín. De esta publicación saldrían dieciocho números hasta 1951, fecha en que se decretó su cierre por mandato gubernativo, como consecuencia de su compromiso social, más allá del lirismo.

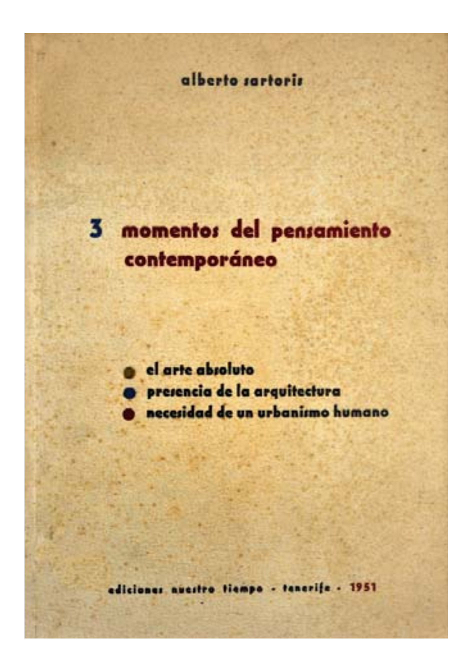
Planas de Poesía actuó como un grupo artístico y a sus componentes se debe la organización de exposiciones y actos paralelos. En enero de 1950 promueve la *Primera Exposición de Arte Contemporáneo* en El Museo Canario de Las Palmas, con la participación de Juan Ismael, Alberto I. Manrique, Manolo Millares y Felo Monzón, creadores que se encontraban entonces especialmente cómodos entre las márgenes del Surrealismo y el Realismo Social, reinterpretando el paisaje urbano o la naturaleza volcánica de las Islas, que veremos en el núcleo fundacional del grupo LADAC. Manolo Millares muestra algunas *pinturas guanches* así como proyectos de pinturas murales bajo el título *Canto a los Trabajadores* y *Canto a las Ciudades*. Eduardo Westerdahl pronuncia en la inauguración la conferencia *Lo social en el arte absoluto*.

En noviembre de 1950 organizan una segunda exposición en el Club de Universitarios, con la participación de Santiago Santana. Se edita un díptico donde aparece por primera vez su símbolo: unos arqueros de una cueva levantina. No figuraba aún el nombre del grupo, pero se incluye un manifiesto con el ideario artístico del colectivo, reivindicador de la libertad y autonomía de los valores plásticos. Se critica, entre otras ideas, la inoperancia y desinformación del arte que se realiza en las Islas y el enfrentamiento entre lo viejo y lo nuevo:

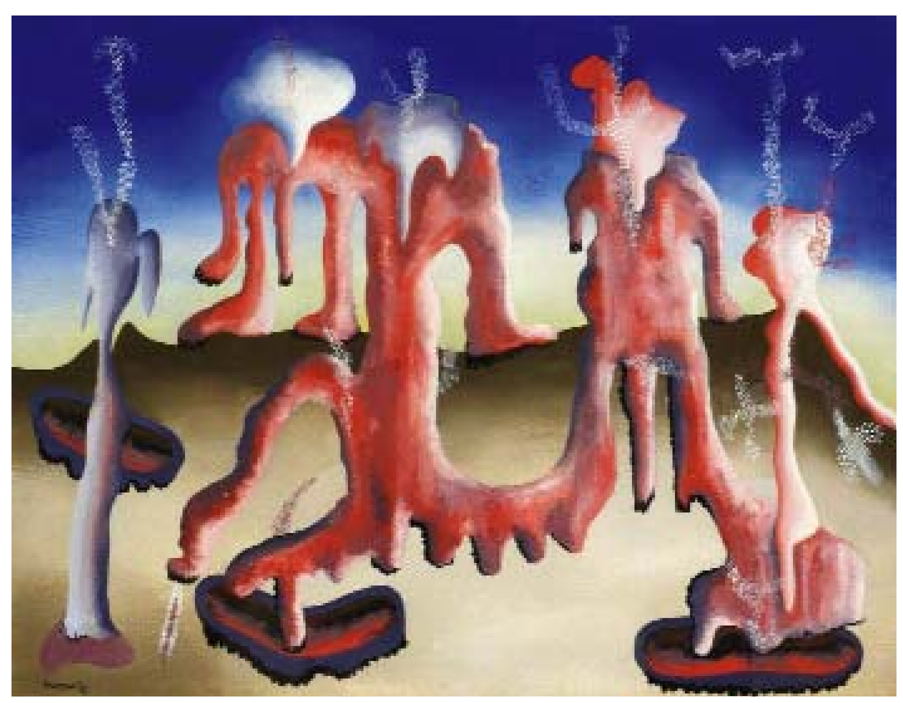
> Consideramos, ante todo, que el arte es un concepto absoluto. Un concepto de dimensiones totales, ilimitadas. Nada, pues, puede ser vedado a sus formas de expresión.
>
> No sólo la naturaleza es el tema del arte. Con el lirismo de las formas plásticas puras se llega al goce estético. También el mundo insondable del hombre ha-

[164] *Aire Libre*, Santa Cruz de Tenerife, 8 de marzo de 1948, p. 3.

[165] R. de Solano, «Notas de Arte», en *Revista de Historia* nº 86-87, abril-junio y julio-septiembre de 1949, p. 258.



Tres momentos del pensamiento contemporáneo. Alberto Sartoris. Ediciones Nuestro Tiempo. 1951.



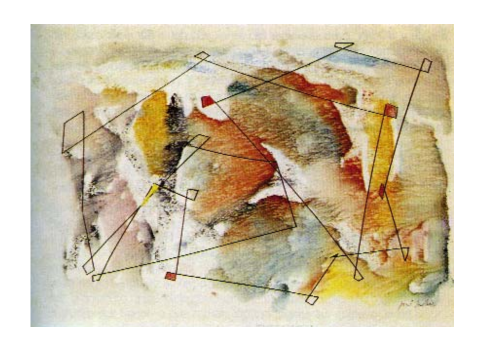
Lírica de los volcanes. Felo Monzón. 1949. Centro Atlántico de Arte Moderno. CAAM. Cabildo de Gran Canaria.

> cia adentro es un rico caudal de creación. En esta línea de busca y sondeo integral se sitúa el auténtico arte. Arte y artistas que, poco a poco, van fijando el perfil de nuestro tiempo.
>
> Escrutamos en el misterio, en la realidad superada, mágica, de los objetos y las cosas. Buscamos su desconocida emotividad. La frialdad del realismo anecdótico y sensorial, por tanto, la consideramos un intento mixtificado, antiartístico, pues muestra, falsamente, a través de elementos extraplásticos, una versión negativa de la pintura y su función.
>
> Nuestro ambiente insular está saturado de arte inoperante y mercenario. En Canarias —como en toda ruta y horizonte del pensamiento— lucha lo caduco con lo nuevo, lo vivo y actual con lo anacrónico. Es la irremediable ley del espacio y el tiempo. Y muere la plástica sin pureza y regla, como desaparecen, inexorablemente, el hombre y las ideas que niegan el futuro.
>
> Con nuestra obra de hoy —suma de enfoques diferenciados— aspiramos a encontrar lo inédito, lo virgen. Queremos que el espectador sólo goce la bondad imponderable del ritmo, del color y las formas, de un concierto armonioso de sensaciones nobles, esenciales: del sabio valor de la pintura en sí.

LADAC supuso la fusión entre los presupuestos e ideales de las experiencias canarias de la revista *gaceta de arte* y de la Escuela Luján Pérez, y las propuestas de la Escuela de Altamira, con la que actúan como puente Eduardo Westerdahl, Ventura Doreste y Manolo Millares. Contrarios al Realismo anecdótico, de tan fuerte raigambre, se decantaron por opciones más intelectuales, el arte absoluto y la Abstracción, sin renunciar al lirismo figurativo y abstracto. Tiene además el valor añadido de su carácter intergeneracional, característico de numerosas iniciativas de la posguerra y la transición en Canarias.

Las relaciones epistolares de Millares con artistas e intelectuales pe-

ninsulares acabará propiciando el intercambio entre el grupo Lais de Barcelona y LADAC. La muestra del grupo LADAC en la Galería Syra de Barcelona, en 1951, contó con el patrocinio del Cabildo Insular de Gran Canaria y la participación de Juan Ismael, Manolo Millares, Felo Monzón y José Julio Rodríguez, que fueron presentados por Eduardo Westerdahl, autor del texto del catálogo. La muestra era correspondencia de la celebrada en El Museo Canario por el grupo Lais de Barcelona en 1951. Con motivo de la muestra en Barcelona, LADAC publicó un folleto que incluye la relación de sus siete componentes: Elvireta Escobio, Plácido Fleitas, Juan Ismael, Alberto I. Manrique, Manolo Millares, Felo Monzón y José Julio Rodríguez. Predomina la tendencia surrealista, aunque Millares expone por primera vez sus *pictografías* y *aborígenes*; Felo Monzón presenta *gouaches* de volcanes, inspirados en la geología insular; José Julio se vincula más a la Abstracción Constructivista.



Monotipo con tensiones. José Julio Rodríguez. Ca. 1950. Colección privada. Santa Cruz de Tenerife.



Happening Manifiesto contra el Clasicismo. Las Palmas de Gran Canaria. 1954.

En 1952 se celebra la *IV Exposición de Arte Contemporáneo* que LADAC organiza en El Museo Canario, auténtico epicentro. El grupo fue un dinamizador cultural; organizó recitales de poesía y conferencias en medio de una dinámica interna libre, probable causa, por otra parte, de su disolución, toda vez que sus miembros emprendieron sendas creativas individuales. Esta tendencia se percibe en las actividades organizadas en 1952, tanto en la muestra que celebran en El Museo Canario, en la que participan los miembros fundacionales junto a artistas foráneos: Ángel Ferrant, Josep Guinovart, Enrique Planasdurá, Carla Prina y Santi Surós, además de creadores locales que entran ahora en escena, como Vinicio Marcos y Fredy Szmull; al igual que en la exposición del Ateneo de La Laguna, en la que participan Manolo Millares, Elvireta Escobio y Fredy Szmull.

LADAC publicó también cuatro monografías, o cuadernos de arte, sobre Plácido Fleitas, Enrique Planasdurá, Emilio Pettorutti y Ángel Ferrant (1954), bajo el cuidado editorial de Manolo Millares, con el título genérico de *Los Arqueros*, que nos sirven de registro de las relaciones del grupo con otros grupos artísticos peninsulares y extranjeros.

Al año siguiente, en 1953, algunos de los artistas que se desvinculan del colectivo y otros creadores que nada tuvieron que ver con LADAC organizan el *happening El entierro de la sardina,* en el que los participantes llevan en andas una escultura de Tony Gallardo desde su estudio en la calle Juan de Miranda hasta el de Martín Chirino, en la calle de Portugal, por el paseo de Las Canteras. La escultura es destruida mientras Manuel Padorno lee *Manifiesto contra el Clasicismo*. Pilar Carreño Corbella considera que en esta acción se pretendía marcar el paso a la Abstracción. Concluida la vigencia de LADAC, Chirino, Escobio y Millares exponen junto a Szmull en El Museo Canario bajo el título *4 artistas españoles* [166].

En Tenerife Baudilio Miró Mainou y Pedro González forman junto con otros pintores y escritores el grupo Garache.

En 1952 nace en Las Palmas de Gran Canaria *Alisio. Hojas de poesía* publicación puesta en marcha por Pino Ojeda (1916-2002), con el ob-

[166] P. Carreño Corbella, «La vanguardia artística antes del informalismo», *op. cit.,* p. 35.

jetivo de unificar la poesía escrita en las Islas con la de la Península. Editada en Las Palmas de Gran Canaria, *Alisio* [167] alcanzó un total de veintinueve números publicados entre los años 1952 y 1956. De este proyecto hay que destacar el contexto en el que se pone en marcha, marcado por la posguerra, en el que la poeta y artista entró en contacto con escritores de zonas geográficas diversas en tiempos de la dictadura, conectando a su vez a poetas de distintas latitudes. *Alisio* pretendía ser una revista ecléctica, acogedora de las más variadas tendencias. Desde la propia publicación Ojeda explicaba el propósito inicial de un proyecto que surgía:



Portada de la revista *Alisio.*

> con el resuelto ánimo de ser una breve y periódica antología de los poetas de hoy […]Pero para el grupo canario que lo edita, estas hojas sueltas tienen otra importante finalidad: establecer amistoso y renovado contacto con los poetas de otras latitudes, aliviando por medio de este lírico mensaje el forzado aislamiento en que nuestra insularidad nos coloca (…) Como estas hojas pueden conservarse y encuadernarse, formarán una interesante antología, que nos proponemos hacer extensa e intensa, a todo lo ancho y largo de los movimientos poéticos de nuestra hora [168].



Portada de la revista *Gánigo.*

Junto a Pino Ojeda como directora y promotora, participaron en *Alisio* artistas como Juan Ismael, que también formó parte del grupo editor, o Manolo Millares, y poetas como Gerardo Diego, Juan Ramón Jiménez —con quién mantuvo Ojeda una gran amistad— Pedro Salinas y Chona Madera, entre otros. Contó con las contribuciones de Carmen Conde, María Beneyto, Angelina Gatell y Concha Zardoya. Amigo de Ojeda, Juan Ismael colaboró en la publicación con dibujos a plumilla, realizando un total de veinticinco retratos de los poetas y escritores que participaban en la revista, encargándose además del diseño de su logotipo.

Un año después del nacimiento de *Alisio* a Pino Ojeda le fue otorgado el Primer Accésit del Premio Adonais por su obra *Como fruto en el árbol* (1954). La concesión de este premio supuso su reconocimiento a nivel nacional y su traslado a Madrid en octubre de 1954, entablando contacto y amistad con algunos de los más importantes representantes de la poesía española del momento, como Dámaso Alonso, Juan Ramón Jiménez, Vicente Aleixandre, Gerardo Diego, Pedro Salinas y Carlos Rodríguez Spiteri, entre otros. Este encuentro en Madrid supuso la colaboración de algunos de estos poetas en *Alisio.* Ante la falta de recursos económicos, en 1956 Pino Ojeda pone el punto y final a un proyecto que había costeado desde sus inicios con sus propios ahorros.

A partir de 1952, la coyuntura política y económica, así como el empobrecimiento cultural, condujo a muchos artistas a abandonar las Islas, del mismo modo que numerosos habitantes, produciéndose un importante descenso poblacional. Reducida la comunidad artística, sorprende la trayectoria más prolongada que tuvieron las revistas *Gánigo* (1953-1969), editada por el Círculo de Bellas Artes de Tenerife y *Mujeres en la isla* (1955-1965), surgida inicialmente como suplemento de

[167] Véase A. Ríos Cruz, «La revista "Alisio" (1952-1955): estudio e índices», en *Estudios Canarios. Anuario del Instituto de Estudios Canarios*, XLVI (2001), 2002, pp. 339-362.

[168] P. Ojeda, *Alisio. Hojas de poesía,* Las Palmas de Gran Canaria, 1995, s/p. Edición facsimilar.

Diario de Las Palmas, aunque luego logra plena autonomía, una aventura impulsada por mujeres creadoras.

Tras colaborar para *Planas de poesía* con algunas ilustraciones, en 1955 Elvireta Escobio se incorporó a la revista *Mujeres en la isla,* comentando la actualidad artística de Gran Canaria. De sus artículos destacamos *Lo social en las artes plásticas* texto en el que establece una distinción entre el arte social —aquel que trata temas sociales— y el arte socializante —aquel arte al servicio de la idea, en el que se antepone la idea socializante a cuantos valores plásticos y artísticos posea una obra—. En sus escritos la pintora abordó el panorama creativo de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria pero también temas de actualidad, mostrando un sentido crítico y un profundo conocimiento de la creatividad artística de la época tanto regional, como nacional e internacional.

A mediados de los cincuenta Margarita Sánchez Brito empezó publicando en *Mujeres en la isla* [169] y a comienzos de los sesenta en *Falange*, para después escribir en las páginas de *El Eco de Canarias*. En sus artículos se ocupa del acontecer artístico de la isla con crónicas sobre exposiciones, entrevistas y reseñas sobre la producción de Maud Westerdahl, Yolanda Grazziani, Pino Ojeda y Lola Massieu. Su destacada labor en este campo motivó que en 1964 le fuera concedido, en el marco de la *XI Exposición Regional de Bellas Artes del Gabinete Literario*, uno de los premios de «Periodismo» concretamente el Premio a la Mejor «Sección fija».

Situados ya en los sesenta, detectamos la actividad plástica del grupo Espacio, surgido dentro de la Escuela Luján Pérez, que giró en torno a la Abstracción. El colectivo se presentó en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife en 1961. Las opciones que representan sus dieciséis integrantes son diversas, circunstancia que Enrique Lite atribuye al sistema libre de la Escuela Luján Pérez, de la que surgen la mayoría de ellos: Juan Bordes, Francisco Lezcano, Lola Massieu, Baudilio Miró Mainou, Jane Millares, Felo Monzón, Remy Morales, Pino Ojeda, Antonio Padrón, Emilio Padrón, Ulises Parada, Peregrín, Rafaely, Francisco del Real, Chelín Reino y Argelia Rijo. Sus integrantes denuncian la situación artística:

> Queremos evadirnos del cansancio. De la inercia dramática de un quehacer sin pulso. Aspiramos a vivir nuestro momento en el espacio y tiempo. Más aún, cuando presenciamos cómo la metafísica clásica ha llegado hasta el agotamiento. Cuerpo-alma, materia-espíritu, y además relaciones entre lo perceptible y los linderos del misterio ignoto se acercan a su paroxismo. Periclita el ciclo euclidiano, y un nuevo lenguaje preside las relaciones estéticas [170].

Impulsada por Maud Westerdahl, Tanja Tamvelius, Maria Belén Morales y Eduardo Westerdahl, en diciembre de 1965 tuvo lugar una exposición colectiva que bajo el título de *12* aglutinó las obras de doce creadoras de diversa procedencia. Constituye una muestra singular y expresiva de las tendencias vigentes entonces en el Archipiélago, oscilando entre la Abstracción y la Neofiguración. Por primera vez en las Islas se



Portada de la revista *Mujeres en la isla.*

[169] *Mujeres en la isla*, nº 32-33, Las Palmas de Gran Canaria, 1957.

[170] «Manifiesto del grupo Espacio», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 25 de mayo de 1961.



12. Catálogo de exposición homónima. 1965. Círculo de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife.

asistía a una convocatoria de estas características. El grupo tuvo una corta existencia, concretamente de un mes, el tiempo que duró la muestra, primero exhibida en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife y más tarde en el Instituto de Estudios Hispánicos del Puerto de la Cruz, que había reabierto al público. La nómina de artistas participantes estaba integrada por Carla Prina, Lola Massieu, Tanja Tamvelius, Maud Westerdahl, Eva Fernández, María Belén Morales, Celia Ferreiro, Vicki Penfold, Quita Brodhead, Birgitta Bergh Lillieström, Manón Ramos y Jane Millares[171].

Estas creadoras desarrollaban por estos años su actividad artística en Canarias. Se trataba de mujeres que desde los treinta venían desarrollando su carrera, vinculadas algunas de ellas a la Escuela Luján Pérez —Lola Massieu y Jane Millares— o pertenecientes a grupos de vanguardia como *Nuestro Arte* —María Belén Morales, Eva Fernández, Celia Ferreiro—. La destacada presencia de artistas foráneas procedentes de Suecia, Italia, Polonia, Estados Unidos y Finlandia —Tanja Tamvelius, Vicki Penfold, Quita Brodhead, Carla Prina y Birgitta Bergh Lillieström— que residían temporal o permanentemente en las Islas, se explica por las vinculaciones, amistades y contactos que mantenían Maud y Eduardo Westerdahl con muchos de los artistas extranjeros que arribaban a Tenerife. En catálogo aparece un llamamiento que recoge las intenciones, el sentido y el carácter de *12*:

> Ni grupo ni salón, ni colectiva, pues somos muy distintas.
>
> Exponemos juntas nada más. Coincidencias, simpatías mutuas y el común deseo de hacer algo.
>
> Tampoco carácter «femenino». El solo hecho de ser mujeres no hubiera sido motivo suficiente para justificar la exposición. Nada de femineidad -labores-crochet-.Nada tampoco de femenino-sufragista-reivindicación.
>
> Ninguna intención de tipo «como los hombres o mejor que ellos» cosa que implicaría en sí una mezcla de agresividad…y admisión de su superioridad.
>
> Finalidad de la exposición: Simplemente un acto. Declarar nuestra inquietud y seriedad artística y presentar nuestra busca y sus resultados[172].

Para la inauguración de la exposición de *12* se organizó un recital poético de Pilar Lojendio, un concierto con la soprano Carmen Mandillo, con un programa de música peruana y una conferencia de Pedro García Cabrera titulada *Poesía de mujeres*. La muestra fue presentada, no tanto como una «exposición de mujeres», sino como una exhibición de artistas de diferente procedencia.

Con intención interdisciplinar surge a principios de los años sesenta, en Tenerife, *Nuestro Arte* (1963-1969), grupo integrado por jóvenes creadores, que pese a ser premiados en los certámenes de mayo, no terminaban de ser considerados por la generación anterior. Esta indiferencia les lleva a moverse en torno al Museo Municipal de Santa Cruz, que gracias a la dirección de Miguel Tarquis, se convierte en un centro vanguardista en el que tendrán cabida los postulados defendidos por el sector más joven de la creatividad insular, representado por un amplio abanico de actividades: pintura, escultura, poesía, fotografía y caricatura,

[171] Jane Millares no participó porque sus obras no llegaron a tiempo.

[172] E. Alonso, «Doce mujeres, doce artistas. Próxima exposición en el Círculo de Bellas Artes», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 26 de noviembre de 1965, p. 8.

entre otras. A este intelectual se unen los pintores Enrique Lite y Pedro González, erigiéndose en fundadores de este nuevo colectivo que focalizó en el propio Museo buena parte de sus acciones, conscientemente divulgadas ante el público, con claros fines didácticos, mediante tertulias, homenajes, coloquios, lecturas, representaciones teatrales…

Nuestro Arte celebra su primera exposición colectiva en otoño de 1963, caracterizándose por la independencia de los creadores y en consecuencia por su carácter ecléctico. La convivencia de obras abstractas y figurativas, algo impensable en las iniciativas impulsadas previamente por Eduardo Westerdahl, supuso una de las notas más reveladoras de la muestra. En efecto, a pesar de que el colectivo defendía la Abstracción no desdeñó en ningún sentido las prácticas figurativas, dejando al descubierto su consonancia con las propuestas plásticas que circulaban en el panorama nacional desde finales de la década anterior y que habían cristalizado en Nueva Figuración.

Al margen de los artistas citados, formaron parte del grupo inicial, Manolo Casanova, Eva Fernández, Juan José González Abad, María Belén Morales, Maribel Nazco, Víctor Núñez, Jorge Perdomo y Manuel Villate. Uno de los acontecimientos más interesantes impulsados por el grupo fue la celebración del Primer Salón de Arte Experimental de Canarias, que tuvo lugar en 1964, año en el que se sumaría José Luis Fajardo. Sin embargo, muestra del talante abierto que caracterizó a estos jóvenes, es la presencia de otros muchos artistas que esporádicamente participaron en sus convocatorias, como Carlos Chevilly, Beril Fox, Celia Ferreiro, Juan Pedro González, Paco Martínez, Reinaldo Morales, Yamil Omar, Vicki Penfold, José Vento…

A pesar de la denominación elegida *Nuestro Arte* no albergó intenciones localistas, y prueba de ello es la relación constante que sostiene con artistas de otras Islas. En 1966 expone en la Casa de Colón (Las Palmas de Gran Canaria) y en el Casino de Agaete, fecha en la que también algunos de sus miembros se daban a conocer individualmente en Madrid. En 1968 organizó la muestra homenaje a Óscar Domínguez, que había fallecido hacía ya diez años. Con el título *Doce pintores y cuatro escultores* ofrece una visión intensa de las tendencias de finales de la década, incluyendo a José Dámaso, Plácido Fleitas y Lola Massieu, artistas de Gran Canaria; Juan José González, José Luis Fajardo, Juan Pedro González, Pedro González, Enrique Lite y María Belén Morales, de Tenerife; Martín Chirino, César Manrique y Manolo Millares, creadores canarios que viven en Madrid; y Celia Ferreira, Per Lilieström, Tanja Tamvelius, foráneos residentes en el Archipiélago. Se expuso nuevamente *Mariposas perdidas en la montaña* y *Cueva de guanches*, obras que ya habían sido mostradas en Tenerife en el año 1936. En el catálogo, Jesús Hernández Perera, catedrático de Historia del Arte y rector de la Universidad de La Laguna, reconoce su significación para la Historia del Arte.

En 1969, tras el homenaje que rinden a Miguel Tarquis, se interrumpen sus acciones conjuntas, desapareciendo también la línea editorial que al cuidado de Antonio Vizcaya, difundió las inquietudes creativas y literarias de estos jóvenes. Las referencias al grupo deben



Ambiente de la Exposición Regional de 1964, con *Canción de la Libertad*, de María Belén Morales, primer premio de escultura. Círculo de Bellas Artes de Tenerife. 1964.



Sin título. Enrique Lite. 1967.

PRIMER SALON DE ARTE EXPERIMENTAL DE CANARIAS

Carátula del Primer Salón Experimental de Canarias, organizado por Nuestro Arte en Santa Cruz de Tenerife.1964.



Composición. José Luis Fajardo. 1970. Centro Atlántico de Arte Moderno. CAAM. Cabildo de Gran Canaria.

completarse también con la labor crítica desarrollada por dos de sus miembros, Enrique Lite y Pedro González, que con bastante asiduidad publicaron sus ensayos en *Gaceta Semanal de las Artes*. A través de estas páginas, participaron en el debate estético del momento, aclarando a la par, determinados principios ideológicos del innovador colectivo[173].

Mientras Enrique Lite experimenta el lenguaje expresionista, recurriendo a una Figuración sin intenciones realistas, Pedro González indaga en la pintura informalista con superficies vacías dignificadas por la mancha. Desde el punto de vista formal y colorista su serie *Cosmoarte,* resulta más enriquecedora, expresando el sentimiento de angustia y soledad que le provoca el mundo en que vive. Las manchas de color se fragmentan y se tornan más dinámicas, en una suerte de abigarramiento casi barroco, efecto acentuado por una amplia gama de tonalidades que se extiende y superpone a lo largo de todo el espacio.

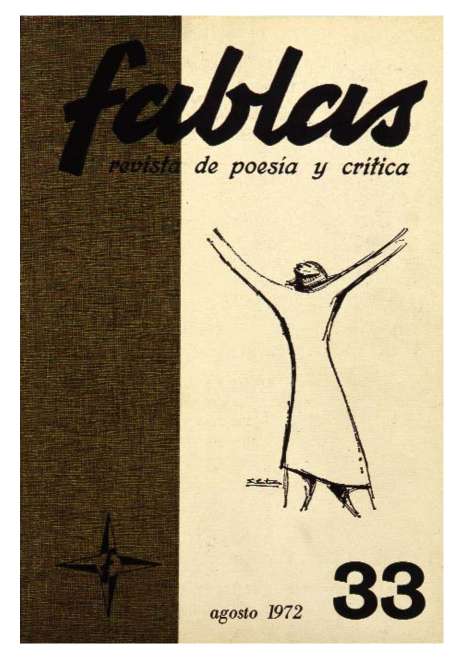
[173] F. Castro Morales, «Vanguardia y Modernidad», *Gran Enciclopedia de El Arte en Canarias*, Centro de la Cultura Popular Canaria, pp. 476-480 y C. Díaz-Bertrana, *Nuestro Arte,* Catálogo Exposición Centro de Arte La Granja y Centro de Arte La Regenta, Viceconsejería de Cultura y Deporte, Gobierno de Canarias, 1998.



Cosmoarte. Pedro González. 1968. Colección privada.



Manifiesto Zaj. 1964.



Portada de la revista *Fablas* revista nº 12-13. Noviembre-diciembre de 1970.

Por su parte, los escultores del grupo, María Belén Morales y José Abad, investigan nuevos aspectos formales, trabajando el hierro y materiales de chatarra, ofreciendo una producción que se define por un agudo mensaje crítico. José Luis Fajardo se adentra en el trabajo del alumino.

El grupo ZAJ fue fundado en 1964 por Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce, incorporando a España en las corrientes conceptuales internacionales. Sus integrantes se adentran en la música experimental, desde la proximidad al Neodadaísmo y Fluxus, cultivando el mail-art, la *performance*, la poesía visual y las acciones. Éstas fueron consideradas en ocasiones subversivas, debido al intento de aproximar el arte a la vida. Zaj da por finalizada su acción en 1996, con una muestra retrospectiva en el MNCARS.

La revista *Fablas* (1969-1979) se ocupó fundamentalmente de temas literarios, contribuyendo a la difusión y dinamización de la cultura de las Islas. Primero actuó como revista de poesía y crítica y más tarde de arte y literatura. *Fablas* publica su primer número en 1969*,* contando con la dirección de Domingo Velázquez y con un equipo de redacción integrado por Lázaro Santana y José Luis Gallardo, entre otros.

En 1978, la revista edita en colaboración con el Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, un libro dedicado a Cristino de Vera escrito por Lázaro Santana. En la sección de arte *Fablas* se encargó de reseñar las exposiciones de la época, dedicando algunos números monográficos al arte contemporáneo en las Islas y a artistas como Martín Chirino, Félix Juan Bordes y Pedro González.

Dos proyectos expositivos estrechamente vinculados a dos revistas dedicadas a la creación insular, pretendieron ofrecer una panorámica general del arte de la época, tomando el pulso a lo que por aquellos años acontecía en el escenario artístico: *Guadalimar* y *Papeles invertidos.*

La revista promueve una colectiva con el nombre de *Guadalimarte. Arte de Canarias,* celebrada entre la Galería Balos y la Casa de Colón en Las Palmas de Gran Canaria. Se trataba de una muestra-homenaje que contó con la participación de José Luis Vega, José Abad, Among-Tea, Fajardo y hasta un centenar de artistas de varias generaciones, que representaban, según los promotores del proyecto, el mestizaje cultural de la creación artística insular.

En la segunda mitad de la década de los setenta el papel de las revistas de arte ha sido determinante a la hora de difundir y dar a conocer tanto el trabajo artístico de los creadores como las actividades de los distintos agentes que operan en el mundo del arte. También como espacio para el debate en torno a la creación artística. La coyuntura política es más propicia al resurgir de revistas culturales que tendrán un papel significativo en la vida artística de las Islas. Coordinada por Carlos E. Pinto y Carlos Gaviño, en 1978 ve la luz la publicación *Papeles invertidos* (1978-1980). Ilustrada por artistas canarios, se acercó a las vanguardias históricas insulares y a la poesía de la época.

Promovida por los editores de la revista *Papeles invertidos* (1978-1980), *Tocador de arte* (1979) se celebra en las Salas del Colegio de Arquitectos de Canarias en Santa Cruz de Tenerife, participando en ella

una treintena de artistas con los que se pretendía tomar el pulso al arte canario y que fue acompañada por multitud de actividades paralelas, como conciertos, proyecciones, *happenings*, debates. La revista también editó una colección de carpetas con obra gráfica.

En la puesta en marcha de muchos de estos proyectos editoriales destaca la labor de los hermanos Antonio y Octavio Zaya y la de Carlos E. Pinto, este último poeta y crítico de arte siempre vinculado a los proyectos artísticos y literarios más vanguardistas.

El crítico de arte y literatura Carlos Gaviño de Franchy, Presidente del Círculo de Bellas Artes de Tenerife desde 1978 hasta 2002, Carlos Díaz-Bertrana y Juan Hidalgo fundan en 1980 el grupo Boabab en Santa Cruz de Tenerife. La primera actividad organizada por el grupo fue un concierto ZAJ del propio Hidalgo en la Universidad Laboral de La Laguna el día 27 de junio de 1980. Con este motivo Boabab editó el primero de sus cartones, exponente destacado del arte gráfico postal en Canarias. En marzo de 1981, en colaboración con la Galería de Arte Rodin, organizó una exposición de Nacho Criado, con una perfomance en sus escaparates[174].

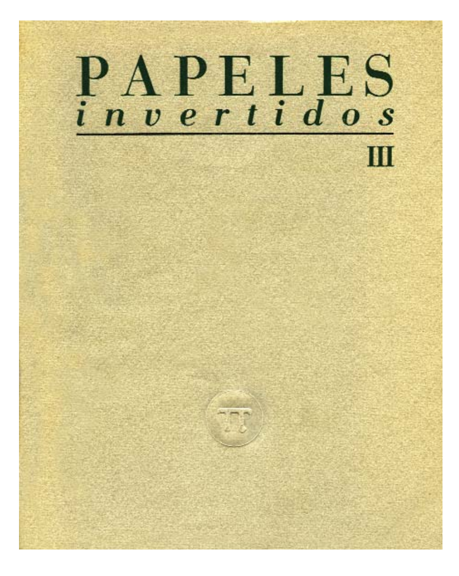
En diciembre del mismo año, en colaboración con el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife y el Ateneo de La Laguna, propició un ciclo de conferencias de la escritora cubana exiliada en París, Nivaria Tejera. El 16 de marzo, en el Paraninfo de la Universidad de La Laguna, organizaron la perfomance de Nacho Criado *En tiempos furtivos*. Dos meses después, el grupo presentó en el mismo ámbito universitario el concierto mínimal de Llorenç Barber, *yo/ello.diario de un encuentro*, que fue estreno nacional de esta obra del entonces joven musicólogo que dirigía el Aula de Música de la Universidad Complutense de Madrid.

Una de las actividades más ambiciosas fue la presentada el 17 de diciembre de 1981 en el Colegio de Arquitectos de Canarias, la exposición BOABAB con audiciones musicales de obras de Duchamp, John Cage, Demetrio Stratos, Walter Marchetti, Horacio Vaggione, Juan Hidalgo y otros, y poesía sonora de Bernard Heidzieck. También organizaron las exposiciones de Jorge Rubio y Domingo Vega.

Los intereses interdisciplinares les llevaron a organizar en 1982 la Primera Semana de Música Española Contemporánea en el Ateneo de La Laguna, con la participación de ZAJ [Juan Hidalgo, Esther Ferrer y Walter Marchetti], Carles Santos y Ramón Barce; y la Primera Semana Internacional de Música y Poesía Contemporáneas de la Ciudad de Santa Cruz de Tenerife, con la participación de Bernard Heidzieck, Arrigo Lora-Totino, Juan Hidalgo, Martín Davorín Jagodic, Esther Ferrer, Walter Marchetti y Carles Santos.

En el ámbito editorial realizaron las siguientes publicaciones antes de 1984: *De Juan Hidalgo 2*, de Juan Hidalgo; *Homenaje a Juana la Loca* de Wolf Vostell y *La emancipación de los objetos* y *Sobre las piernas* de Carlos Gaviño de Franchy, ilustrados por José Dámaso y Fernando Álamo. Además estamparon obra gráfica de Juan Hidalgo y Esther Ferrer[175].

En el filo de los ochenta, abierta a las nuevas tendencias y corrientes artísticas se presenta *Blanco* (1979-1980), publicación dirigida por An-



Portada de la revista *Papeles invertidos.*



Carlos Díaz Bertrana, Juan Hidalgo y Carlos Gaviño de Franchy, integrantes del grupo Boabab. [Foto: Carlos A. Schwartz].

[174] E. I., «Nacho Criado», en *La Tarde,* Santa Cruz de Tenerife, 17 de marzo de 1981.

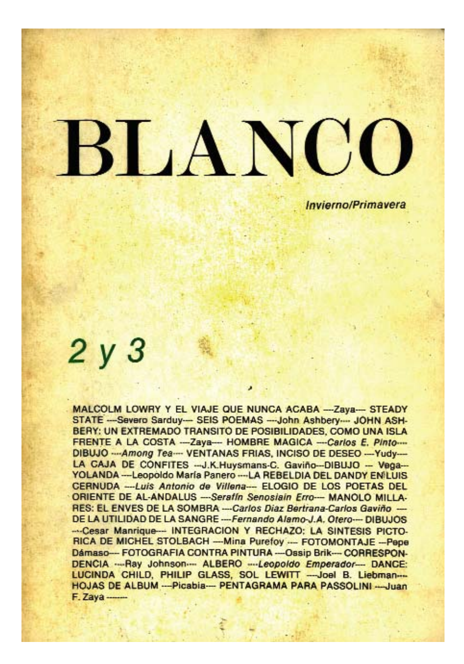
[175] Información facilitada por Carlos Gaviño de Franchy, a quien los autores expresan su agradecimiento.

VOLVERÁN LAS OSCURAS GOLONDRINAS
DE MI BALCÓN LOS NIDOS A COLGAR,
PERO AQUELLAS ¡AY! AQUELLAS,
¡AQUELLAS! NO VOLVERÁN.

EL "ÚLTIMO ETCÉTERA" DE
JUAN HIDALGO
PARA BOABAB Y PARA USTED

SANTA CRUZ DE TENERIFE,
8 NOVIEMBRE 1982

Etcétera. Juan Hidalgo. Editado por Boabab.


BLANCO

Invierno/Primavera

2 y 3

MALCOLM LOWRY Y EL VIAJE QUE NUNCA ACABA —Zaya— STEADY STATE —Severo Sarduy— SEIS POEMAS —John Ashbery— JOHN ASHBERY: UN EXTREMADO TRANSITO DE POSIBILIDADES, COMO UNA ISLA FRENTE A LA COSTA —Zaya— HOMBRE MAGICA —*Carlos E. Pinto*— DIBUJO —*Among Tea*— VENTANAS FRIAS, INCISO DE DESEO —Yudy— LA CAJA DE CONFITES —J.K.Huysmans-C. Gaviño—DIBUJO — Vega— YOLANDA —Leopoldo María Panero —LA REBELDIA DEL DANDY EN LUIS CERNUDA —*Luis Antonio de Villena*— ELOGIO DE LOS POETAS DEL ORIENTE DE AL-ANDALUS —*Serafín Senosiain Erro*— MANOLO MILLARES: EL ENVES DE LA SOMBRA —*Carlos Díaz Bertrana-Carlos Gaviño* — DE LA UTILIDAD DE LA SANGRE —*Fernando Alamo-J.A. Otero*— DIBUJOS —Cesar Manrique— INTEGRACION Y RECHAZO: LA SINTESIS PICTORICA DE MICHEL STOLBACH —Mina Purefoy — FOTOMONTAJE —Pepe Dámaso— FOTOGRAFIA CONTRA PINTURA —Ossip Brik— CORRESPONDENCIA —Ray Johnson— ALBERO —*Leopoldo Emperador*— DANCE: LUCINDA CHILD, PHILIP GLASS, SOL LEWITT —Joel B. Liebman— HOJAS DE ALBUM —Picabia— PENTAGRAMA PARA PASSOLINI —Juan F. Zaya ——

Portada de la revista *Blanco.*

tonio Zaya con diseño de Fernando Álamo, que promoverá la conexión de Canarias con los centros de debate y reflexión crítica del panorama artístico internacional. En sus páginas, con diseños de Fernando Álamo, tendrán cabida las artes plásticas pero también la literatura. *Blanco*, con sólo tres números, dio buena cuenta de la pluralidad de sus intereses, contando con un comité asesor de primera línea, vinculado a la poesía y las artes plásticas: Octavio Paz, Severo Sarduy, Carlos E. Pinto.

A partir de los setenta, exceptuando algunas experiencias grupales fruto de las relaciones interpersonales constantes entre los artistas y de situaciones que requerían respuestas colectivas, en el marco de los nuevos espacios expositivos y en el ambiente universitario, podemos afirmar que la individualidad ha sido la nota predominante en la escena plástica canaria. Los escasos grupos artísticos que se gestan en los setenta aúnan arte y acción social, en un momento de profunda crisis política marcada por el final de la dictadura y comienzos de la democracia. En las décadas siguientes, las iniciativas artísticas grupales parten más de una necesidad de compartir el trabajo creativo, que de posicionamientos reivindicativos de carácter político y social. En el campo de la *performance* son numerosas las agrupaciones de artistas que aparecen en el escenario artístico insular, con una mayor presencia en los noventa[176].

En un intento por descifrar la realidad artística de los setenta, el crítico de arte Fernando Castro formula el concepto de «Generación de los setenta» para designar a un grupo de jóvenes artistas canarios que inician sus respectivas trayectorias artísticas, en un contexto marcado por el incipiente desarrollo de la actividad galerística en Canarias, en el que jugaron un papel decisivo la Sala Conca y su director Gonzalo Díaz. En el seno de esta galería se generaron importantes intercambios estéticos e intelectuales. Sin embargo fue el individualismo la marca de identidad del colectivo. No hubo poéticas comunes, ni un corpus teórico que unificara tantas singularidades e individualidades, siendo el elemento aglutinador un fuerte anhelo de libertad y el deseo de superar una situación marcada por la penuria política y social. Compartieron un espacio geográfico y un tiempo común; se convirtieron en el estímulo del panorama artístico insular, contribuyendo con su actividad a la dinamización y normalización artística de las Islas.

La denominación «Generación de los setenta» ha sido puesta en entredicho por sus propios artífices, pero lo cierto es que ha seguido empleándose en la narración de uno de los momentos más activos y dinámicos de la historia del arte en Canarias. La idea de grupo generacional y los términos que la definen aparecen por primera vez en el año 1980 en un artículo de Fernando Castro titulado *Generación de los 70. Equívocos y frustraciones*[177], escrito con la *intención de revisar los logros de aquel grupo de artistas encuadrados en un rótulo generacional que, como siempre ocurre con tales denominaciones, obedecía más a una estrategia crítica que a la existencia de rasgos estilísticos o ideológicos comunes.* El término ya lo había acuñado Castro en 1977 en una conferencia dictada en la Universidad Central de Caracas, en el marco de la presentación del grupo de artistas vinculados a la Sala Conca. Existía un proyecto de ex-

[176] UG MOTYVACYONES (1975), UNDELCEPU (1989), QUICIO. ARTE-EXPANSIÓN (1991), Sociedad Limitada (1997) y PROTONE. Colectivo de Arte Electrónico (2000) son algunos ejemplos.

[177] F. Castro Borrego, «La generación de los 70. Equívocos y frustraciones», en *Liminar*, 6/7, octubre de 1980, pp. 54-73.

posición itinerante por Venezuela, comisariada por Castro con fondos de la sala que finalmente no llegó a celebrarse. Fue seleccionada para la ocasión la obra de artistas con edades comprendidas entre los 25 y los 30 años, nacidos entre 1947 y 1955 y activos desde comienzos de los setenta: Gonzalo González, Cándido Camacho, Tomás Carlos Siliuto, Juan Hernández, Bernardino Hernández, Luis Alberto, Ramón Díaz Padilla, Juan de la Cruz, Néstor Santana, Ernesto Valcárcel, María Jesús Pérez Vilar, Abel Hernández, Fernando Álamo, Juan Bordes. Nicolás Calvo, Pepa Izquierdo, Ana Quintero, Ortega, Alejandro Togores, E. Guimerá, José Luis Medina Mesa, Lola del Castillo, Jaime Vera, Rafael Monagas, Juan José Gil, Imeldo Bello, Julio Almeida, Leopoldo Emperador, Felipe Hodgson, Manolo Yánez, Francisco Viera y P.J. Déniz [178].

La «Generación de los setenta» se desarrolló en dos escenarios muy concretos: La Laguna y Las Palmas de Gran Canaria, ciudades en las que se gestaron dos núcleos de artistas. El grupo tinerfeño centró su actividad en torno a la Sala Conca, mientras que el grancanario vinculado al primero tuvo en los hermanos Gallardo a sus mejores mentores. El núcleo lagunero lo integraron los pintores Fernando Álamo, Cándido Camacho, Gonzalo González, Among-Tea -Carlos Pérez-, José Luis Medina Mesa, y posteriormente Juan Hernández y Juan López Salvador. En Las Palmas trabajaron conjuntamente Juan Luis Alzola, Nicolás Calvo, Alfonso Crujera, Juan José Gil, Rafael Hierro, José Román Mora Novaro, Imeldo Bello, Ernesto Valcárcel, Leopoldo Emperador y J.A. García Álvarez; tiempo después se unirá Paco Sánchez. En un tercer grupo, más reducido, quedan englobados artistas canarios, más o menos vinculados entre sí, que desarrollaron sus trayectorias fuera de las Islas, concretamente en Madrid: el escultor Juan Bordes, los pintores Rafael Monagas y Ricardo Cárdenes, nacidos en Las Palmas y el pintor tinerfeño Ramón Díaz Padilla.

A mediados de los setenta se produce el relanzamiento del Grupo Espacio por parte de Felo Monzón, en aquellos años director de la Escuela Luján Pérez y destacado miembro del PSOE en Gran Canaria. Animador incansable de la actividad cultural de las Islas, Monzón pretendía con la refundación del grupo, difundir y acercar la obra de los artistas del centro grancanario a distintos puntos de la geografía insular. El ideario basado en tres puntos se sitúa en la línea de las proclamas de Contacto 1:

> […]El esfuerzo artístico es del pueblo y para el pueblo debe ser el recreo espiritual que la obra artística emane. Espacio llama a todos los artistas que tengan en su mente la protesta y la libertad. Sólo se pide afán de rebeldía y respeto democrático. Considera que el producto artístico no es de minorías. Arte hay en todo: en la vida intelectual y científica y en la tarea proletaria […] [179].

El grupo videocreativo 3TT (1988) fue uno de los escasos colectivos gestados durante los ochenta. Integrado por Fernando García (1960), José Rosales (1959) y Víctor García (1961), surge en el contexto del *I Festival de vídeo de Canarias* organizado por el Centro Insular de Cultu-



Portada de la revista *Hartísimo*.

[178] Un mes antes de la publicación del artículo de Fernando Castro, en septiembre de 1980, y para festejar el X Aniversario de la Sala Conca, se celebra una exposición distribuida en cuatro espacios, bajo el título de *Generación 70.* La muestra la integraba una selección de 53 de los artistas, considerados por Gonzalo Díaz los más representativos de la época.

[179] Cit. por P. Carreño Corbella, *Escritos de las vanguardias en Canarias (1927-1977)*, Instituto Óscar Domínguez de Arte y Cultura Contemporánea-IODACC, Cabildo de Tenerife, 2003, p. 260.



Portada de la revista *Liminar.*



Portada de la revista *Syntaxis.*

ra. Entendiendo el arte de forma global y abierta, y partiendo del vídeo como medio, integraron en sus diversas actividades la pintura, el grafismo por ordenador, la música, el diseño o la literatura.

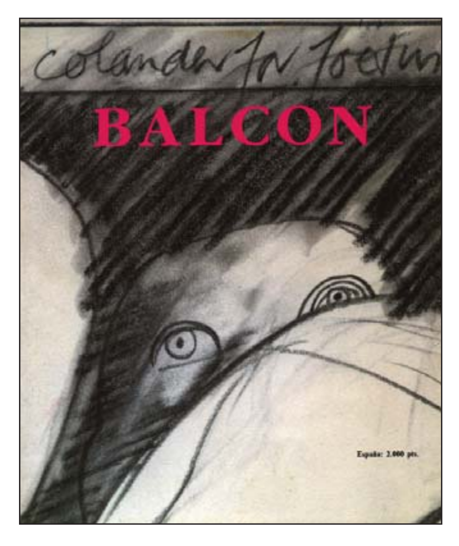
Hartísimo (Santa Cruz de Tenerife, 1982) es una de las pocas revistas que por aquellos años se dedica sólo al arte contemporáneo y en la que se dan cita generaciones de críticos que llevaban trabajando desde la década anterior: los hermanos Zaya, Fernando Castro, Carlos Díaz-Bertrana, Lázaro Santana, José Luis Gallardo, Orlando Franco, Carmelo Vega o Gopi Sadarangani. Dirigida por Carlos E. Pinto, esta revista surgida en el entorno de la Universidad de La Laguna, tomó el pulso a lo que por aquellos años acontecía en el ambiente artístico de las Islas, reseñando las exposiciones de la época, animando los debates teórico-artísticos y prestando especial atención a los jóvenes artistas canarios que daban sus primeros pasos en el mundo del arte. De la parte gráfica destacan las portadas y las reproducciones a toda página de obras de pintores canarios.

En el ambiente universitario de esos años, promovidas en su mayoría por profesores de la Universidad de La Laguna, que contaron con subvenciones institucionales surgen con una cuidada edición, especialmente en la parte gráfica y en la tipografía, revistas que aspiraban a convertirse en un espacio para la reflexión, la creación y la crítica, en especial en los campos de la poesía y la narrativa: *Liminar* (1979), *Syntaxis* (1983) y *La Página* (1989).

Liminar. Revista de literatura y arte (1979-1987), bajo la dirección de Juan Manuel García Ramos y subdirigida por Juan Pedro Castañeda, llegó a conformar un enclave para la creación artística, con portadas, reproducciones interiores y estudios críticos.

Dirigida por Andrés Sánchez Robayna *Syntaxis (*1983-1993), revista de arte y literatura, fue una de las que contó con mayor calidad y prestigio dentro y fuera de las Islas. Destaca su duración, treinta ejemplares en diez años, y sus portadas con obras de artistas contemporáneos. Consiguió aunar a través de sus páginas ensayo, poesía y arte. *La Página*, surgida en 1989 y dirigida por Domingo Luis Hernández, entrevera contenidos plásticos con los de literatura y pensamiento.

Profusamente ilustrada y con un excelente diseño, en 1987 se publica, bajo la dirección de Octavio y Antonio Zaya, el primer número de *Balcón. Revista de las Artes, las Letras e Ideas* (Madrid, 1987-1994) dedicada a las artes, la literatura y el pensamiento filosófico. Con subvención del Gobierno de Canarias, editada en Madrid y publicada en español e inglés, *Balcón* quería convertirse en un foco para la proyección de la creación plástica más novedosa, prestando especial interés al arte más experimental y conectando con lo internacional sin olvidar lo local.



Portada de la revista *Balcón.*

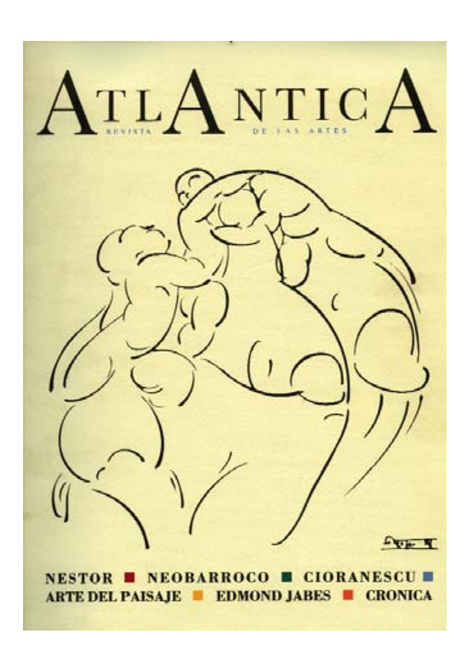
El Taller La Cámara (1989) fue un proyecto experimental dentro de la plástica canaria de los ochenta. Abierto en La Laguna intenta realizar un trabajo común e innovador, en un espacio en el que José Herrera, Luis Palmero, Carlos Matallana y Adrián Alemán, confrontaron sus obras y pusieron en marcha sus poéticas, transitando por caminos de experimentación e investigación. Haciendo balance sobre esta experiencia, Adrián Alemán señalaba en 1994:

> Era un agrupamiento funcional. Claro, también hay que ver cuando se desarrolló este taller, que era un momento en el que o existía esa solidaridad o nos hundíamos todos en la miseria psicológica profunda. Cumplió su función, pero al final ha vencido esa necesidad de intimidad e individuación consustancial al creador[180].

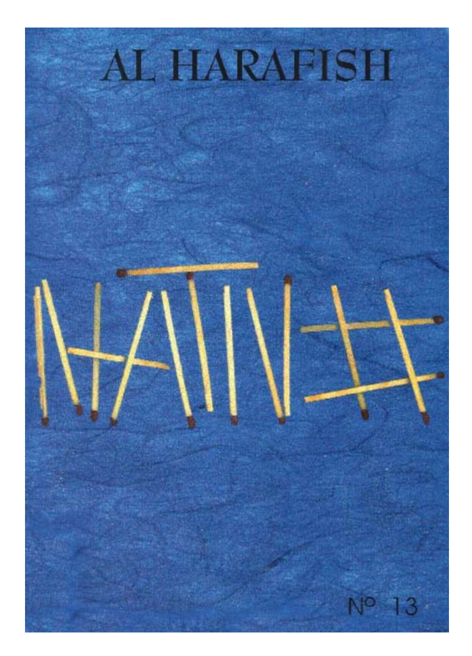
Integrado por Juan Pedro Ayala, Alejandra Alonso, Elena Santos, Beatriz Cejas y Alín Parrilla, *Medallita en el ojo* (1993-95) fue uno de los escasos grupos de artistas de los noventa. Surgidos en el seno de la Facultad de Bellas Artes, desarrollaron obras de gran formato a partir de *collages* con fotocopias de sí mismos —indumentaria, caras, extremidades— a los que incorporaban pinceladas a base de negro, gris y blanco, y versiones de conocidas obras de la Historia del arte —*Las Meninas, Los borrachos, La última cena, El entierro del conde de Orgaz*—. Algunas de estas obras fueron exhibidas en Colegio de Arquitectos de Tenerife en 1993 y en el Ateneo de La Laguna en 1994, siendo seleccionados para el concurso internacional *Les Etoiles de la Peinture 1994-95*, celebrado en París bajo el patrocinio de la cadena Accor. Tras la experiencia parisina, el grupo se disolvió.

La publicación más importante de los noventa es *Atlántica Internacional, Revista de las Artes*, una de las más dinámicas del medio artístico español. Surgida en 1992 y editada por el CAAM-Centro Atlántico de Arte Moderno, gracias al impulso inicial de José Alemán y Andres Sánchez Robayna, y luego de los hermanos Antonio y Octavio Zaya. *Atlántica* ha contado con la colaboración de historiadores, filósofos y críticos de arte de la vanguardia internacional. La publicación se ha interesado

[180] M. Chirino, «Adrián Alemán / Martín Chirino», en *Lápiz*, n. 99/100/101, 1994.



Portada de *Atlántica*, *revista de las Artes*.



Portada de la revista *Al-harafish*.

por los nuevos lenguajes artísticos y por el mestizaje cultural, por los diálogos Norte/Sur y por la unión artística de distintos espacios geográficos y culturales, sirviendo de apoyo a la dinámica del CAAM y estableciendo vínculos editoriales y curatoriales con la Bienal de La Habana y la de Johannesburgo, entre otras.

Como revistas especializadas que analizan la escena artística de las Islas, tanto *Atlántica* como *Paradiso,* también dirigida por los Zaya, han marcado un hito en la década de los noventa, convirtiéndose en un importante canal de comunicación de las estéticas y los debates artísticos contemporáneos y en una plataforma desde la que difundir internacionalmente el trabajo de los artistas canarios.

En 1996 aparece *Cuadernos del Ateneo de La Laguna*, dirigida por Juan José Delgado, con voluntad de fomentar la interconexión entre las diversas islas del Archipiélago y ofrecer información sobre distintas disciplinas creativas. Ha publicado artículos sobre gran número de artistas y críticos de arte activos en Canarias.

Al-Harafish es una revista de contenido literario, plástico y musical, nacida en 1997 en Las Palmas de Gran Canaria de la mano de José Luis Luzardo, Macarena Nieves Cáceres y Jerónimo Maldonado (1963), estrechamente vinculada al mundo creativo de las Islas. Nace con la intención de aunar esfuerzos artísticos y de buscar otros espacios para exponer los distintos trabajos creativos de forma multidisciplinar. Una de las particularidades de esta revista es que trabaja con originales de distintos autores, sean manuscritos poéticos, piezas artísticas, originales fotográficos y/o digitalizados, etc. por ser una serie limitada, con tirada reducida —treinta números trimestrales—. Tan pronto revista-objeto como fanzine, *Al-Harafish* mantiene un formato variable desde tiradas en papel, a tamaño DIN-A 5, a cajas de pizza, de puros o publicitarias.

LAS AGRUPACIONES Y LAS ASOCIACIONES DE ARTISTAS

La riqueza y diversidad del panorama artístico en Canarias responde en gran medida al fuerte individualismo de los creadores; pero esta virtud tiene su correlato en la debilidad del asociacionismo profesional, que será esporádico y de trayectoria fugaz y discontinua. La de mayor solera es la Agrupación de Acuarelistas Canarios, creada por iniciativa de Bonnín en 1946. Constituida a semejanza de la Agrupación de Acuarelistas Catalanes, organizó su primera exposición en el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife en 1947. Dos años después se consolidaba la Agrupación de Acuarelistas Canarios con la celebración de su tercera exposición, en 1949, intensificándose también las relaciones con otras agrupaciones. Demostraría gran eficacia para proyectar a nivel nacional e internacional a los acuarelistas canarios y para atraer al sector hacia el Archipiélago, donde se celebran salones nacionales de la acuarela.

Inicialmente formó parte de la asociación Manolo Millares, pero su traslado a Madrid en 1955 provocó que en 1956 dejara de figurar como

miembro de la Agrupación. Lejos de Canarias, su inquietud artística le llevó a utilizar otros medios y lenguajes. A partir de 1960 se incorporaron a la Agrupación nuevas y renovadoras figuras, que trabajan por el reconocimiento del papel de la acuarela en Canarias, a la vez que procuran la apertura de nuevas vías de comprensión de esta especialidad artística.

Figura destacada dentro de la Agrupación, Antonio González Suárez (1915-1975) gozó de una temprana proyección nacional e internacional, participó ya en el Salón Nacional de la Acuarela convocado por la Agrupación Española de Acuarelistas en 1945 y en los Salones Nacionales de la Acuarela de Bilbao y San Sebastián. Esta actividad en el exterior da prestigio al colectivo insular, que celebra el I Salón Nacional de la Acuarela en Tenerife (1950). En esa década se intensifica su presencia en diversos eventos artísticos peninsulares[181]. La técnica de González Suárez se distancia de la rigidez que asfixiaba al género del paisaje, recreando sólidas composiciones en las que huye del excesivo colorismo que definía la obra de otros acuarelistas[182]. Sus propuestas técnicas y compositivas fueron asumidas por Valerio Padrón Pérez, Juan Toral, Juan Galarza y Pedro del Castillo Olivares, entre otros.

En 1962 la Agrupación organiza una importante exposición sobre *La Acuarela en Tenerife*, en el Museo Municipal de la capital. En 1963 se incorporan a la directiva figuras renovadoras como González Suárez, Alfredo Reyes Darias, Raúl Tabares y Jesús Ortiz, que incorporan nuevos modos expositivos. Destacan las exposiciones sobre *La Acuarela Experimental* en 1966 y 1971; además, se emprenden exposiciones monográficas, como *La figuración en la Acuarela* (1965), *El Paisaje Urbano en la Acuarela* (1966), *El bodegón en la acuarela* (1967) y *El Mar en la Acuarela* (1968). Además de los homenajes a Francisco Bonnín en El Museo Canario (1964), y a Bruno Brandt, el gran renovador de la acuarela en las Islas, en una muestra en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife (1969), en 1970 se rinde homenaje a Manuel González Méndez. Manuel Martín Bethencourt (1941), activó la capacidad investigadora de la acuarela, situándola de nuevo en las coordenadas de la modernidad, contribuyendo junto con Miró Mainou a la renovación del paisajismo canario. Participó con el grupo Nuestro Arte en la exposición homenaje a Miguel Ángel y desarrolló una importante labor en la Sección de Pintura del Círculo de Bellas Artes de Tenerife a finales de los setenta[183].

En Gran Canaria se creó la Asociación Canaria de Acuarelistas, que tuvo como presidente a Pedro del Castillo, discípulo de Bonnín. En Gran Canaria destaca Alberto I. Manrique, que da a conocer su trabajo en diversas salas peninsulares, como la Galería Lorca de Bilbao (1976, 1978) y la Galería Akuarell de Madrid (1978, 1979), así como en Barcelona, Jaén, Almería, Caracas (Venezuela)… En 1980 obtiene el Primer Premio en la VII Exposición organizada por la Asociación Española de Acuarelistas de Madrid y la tercera medalla y Premio Carlos Moreno en el XLVIII Salón de Otoño de Madrid.

La proyección exterior hacia América se inicia en 1968, con la Primera Exposición de la Agrupación Canaria de Acuarelistas en el Centro

[181] En 1953 viajó a Londres para estudiar a los paisajistas ingleses y en 1954 a Noruega. Ese año obtiene la Primera Medalla en el Salón Nacional de la Acuarela celebrado en Barcelona. Esta trayectoria le hizo merecedor de una plaza de Profesor de entrada interino de Dibujo Artístico en la Escuela de Artes y Oficios de Santa Cruz de Tenerife. Sus obras fueron expuestas en Puerto Rico, donde ingresa en la Academia de Artes y Ciencias en 1974.

[182] C. González Cossío, *González Suárez,* Biblioteca de Artistas Canarios, Gobierno de Canarias, 2000, pp. 70-71.

[183] En 1963 participó en el IV Salón Nacional de la Acuarela. Obtuvo la Mención de honor en el Salón de Invierno del Círculo de Bellas Artes (1966). En 1971 obtuvo el Tercer Premio en la Primera Exposición Regional de Pintura (Medalla Ciudad de La Laguna) y el Primer Premio en el Primer Salón de la Acuareala (Caja General de Ahorros de Canarias, 1972). También obtuvo el Primer Premio Nacional de Pintura de Las Palmas de Gran Canaria (1976). Medalla de Oro de la Agrupación de Acuarelistas Canarios, 1977. Profesor de la Escuela de Bellas Artes en 1978 y de la Facultad de Bellas Artes desde 1980, ingresa en la Real Academia Canaria de San Miguel Arcángel en 1985. Obtiene la Medalla de Honor en el Salón Nacional de la Acuarela de Bilbao en 1984.

de Artes y Ofcios de Puerto Rico. Luego, en 1983 A. I. Manrique fue seleccionado por el Ministerio de Cultura y la Asociación de Acuarelistas Españoles para *La acuarela en España*, que se celebra en México. Participa también en *Art-Expo* en Dallas y Nueva York.

En 1978 se constituye el grupo Obsidiana, integrado por Mazuelas y otros acuarelistas que recorren la isla de Tenerife para captar sus paisajes, deseosos de conocer su realidad geográfica y arqueológica.

La Agrupación Canaria de Caricaturistas Personales de Vanguardia (1957-1966) nace como filial de la la Agrupación Vanguardista Hispana de Caricaturistas Personales, creada durante el XXXVI Salón Nacional de Humoristas celebrado en Madrid, en febrero de 1954. Este primer núcleo, integrado por ocho caricaturistas de diversas regiones de España —Luis Lasa, Francisco Martínez, Carlos Flores, Francisco González, José María Martín, Luis Marquerie, Javier Sacristán y Ángel Chavarri—, estaban unidos por un objetivo común, renovar el género. Para dar a conocer sus aspiraciones y sus tendencias artísticas, publican cuatro manifiestos con los que difundieron su particular forma de entender la caricatura personal:

> El objetivo caricatural lo situamos mucho más allá del simple logro de un elemental parecido al alcance de todas las fortunas mentales, pues entendemos la verdadera caricatura como un atrevido virtuosismo casi mágico, que consigue fieles esquemas anímicos con bellos malabarismos lineales [184].

Para darle impulso a las actividades emprendidas conjuntamente, los caricaturistas canarios que formaban parte de la agrupación nacional se conforman como filial, a raíz del encuentro que, en marzo de 1957, reunió en Tenerife a Francisco Martínez, Harry Beuster y Policarpo Niebla con los caricaturistas grancanarios Eduardo Millares Sall *Cho Juá,* Pepe y Manolo Padrón Noble. A finales de ese mismo año Juan Galarza pasó a engrosar las filas del grupo canario y en años sucesivos se unieron los caricaturistas José Morales Clavijo, Manolo Casanova, José Mesa *Josele*, Antonio Mesa *Mesita* y Rafaely Bethencourt.

La época de esplendor de la Agrupación Canaria de Caricaturistas Personales de Vanguardia se sitúa entre los años 1957 y 1966, período marcado por la organización de catorce exposiciones en Tenerife y Gran Canaria[185]. Destacan los *Salones de Caricaturas* y las muestras-homenaje dedicadas a Francisco Bonnín Guerín, Picasso, Camilo José Cela, Cristóbal Colón y el doctor Blanco Soler. A finales de la década de los sesenta la Agrupación Canaria de Caricaturistas Personales de Vanguardia inicia un lento declinar, desapareciendo por completo de la escena artística insular hasta que se produce un intento de reactivación en los ochenta a través del concurso que convoca el Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife, convertido más recientemente en Bienal Internacional de Caricatura y Dibujo Humorístico.

A nivel estatal existía una Asociación Nacional de Pintores y Escultores, de la que en 1975 era delegado provincial en Las Palmas de Gran Canaria el pintor Juan Betancor. Los artistas plásticos crearon en el se-

[184] II Manifiesto de la Agrupación Vanguardista Hispana de Caricaturistas Personales, agosto de 1957, Madrid.

[185] Celebradas en la Galería Wiott, la Sala el Cenobio, El Museo Canario y la Casa Museo Colón de Las Palmas de Gran Canaria; el Círculo de Amistad XII de Enero y el Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, el Instituto de Estudios Hispánicos del Puerto de la Cruz y el Ateneo de La Laguna (Tenerife).

gundo lustro de los setenta la Asociación Canaria de Arte Contemporáneo, impulsada por Ortega Serrada. En el Ateneo de La Laguna promovió la experiencia Mural-76, cadáver exquisito realizado por un grupo de artistas que reinterpretan la obra *El nacimiento de Venus* de Botticelli, y en 1980 un curso de Juan Hidalgo en el Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias (Santa Cruz de Tenerife) y una exposición homenaje al PERI de Santa Cruz de Tenerife. Asimismo impulsó una intervención artística en la Depuradora de Aguas Residuales de Santa Cruz de Tenerife antes de su puesta en uso. Tras un largo paréntesis, nace la Asociación Islas Canarias de Artistas Visuales (AICAV) en el verano de 1999, con la intención de contribuir a dinamizar el panorama de la práctica artística y hacer pública su difusión. AICAV busca estimular la unión entre artistas visuales de la Comunidad de Canarias, a la vez que estimular *…las bases de un sector de la producción cultural que no se ha considerado como tal dado los condicionamientos políticos-económicos de nuestra realidad social.* Se plantean instalarse en el diálogo colectivo como interlocutores para mediar y promover mecanismos legales que protejan los derechos sociales de los artistas, e incentivar la actividad cultural en el sector público y privado, buscando *fórmulas de activación desde la creación y utilización eficaz de infraestructuras, que contribuyan a mejorar la difusión de las artes visuales y el progreso del arte en nuestra Comunidad.*

De ámbito autonómico, AICAV tiene su sede en Las Palmas de Gran Canaria y es miembro de la Unión de Asociaciones de Artistas Visuales.

EL PÚBLICO Y LA RECEPCIÓN DE LA OBRA DE ARTE (1970-1980)

Gillo Dorfles en *Sentido e insensatez en el arte de hoy,* refiriéndose a los procesos de recepción artística por parte del público, señalaba que las más de las veces la actitud perceptiva del público estaba falta de elasticidad: *Lo que a menudo un semejante público y una semejante crítica (hostil a cualquier inversión de situaciones ya institucionalizadas) no comprenden es la inevitable transformación que sufren las técnicas del actuar artístico*[186].

A partir de los sesenta la presencia del espectador como elemento activador de la obra resultará fundamental en todas las prácticas artísticas. Muchos artistas trabajarán en instalaciones o piezas estables alejadas de ser unas propuestas de contemplación absorta de algo cerrado. Ante muchas de estas piezas será necesario mirar, intervenir, ocupar, recorrer o pasear. Y mirar o ver, en ocasiones se convertirá en sinónimo de «participar» quedando descartada la visión tradicional, incitando al espectador a reflexionar acerca de su relación con el espacio y con la obra.

En la exposición *Materia, rito y alquimia*, celebrada en la Sala Conca de La Laguna en 1973, Valcárcel reivindica la libertad del arte de una manera total y definitiva. El propio artista explica el motivo de la experiencia y la relación que quiere establecer con el público:

[186] G. Dorfles, *Sentido e insensatez en el arte de hoy,* Editorial Fernando Torres, Valencia, 1973.



Materia, rito y alquimia. Ernesto Valcárcel. Sala Conca. 1973. [Foto cedida por el artista].

> Aparece la exposición-acontecimiento, que absorberá a un público desconcertado, a veces escandalizado, pero que inevitablemente participa ya con su desconcierto, con su indignación o con su burla. A veces, la obra concebida por el creador necesita de todas estas reacciones del público para ser concluida (…). Sobre los objetos de tela encolada y alquitranada que presento, quiero aclarar que en conjunto constituyen el primer intento de crear un espectáculo, definido por la presencia fuerte de objetos que amontonados sin orden, llenen u ocupen totalmente un espacio transitable [187].

Al año siguiente Valcárcel presenta, en la Sala Conca 2 de Las Palmas de Gran Canaria la exposición *Espacio inaccesible*, con un montaje en el que construye un universo heterogéneo plagado de vibraciones múltiples y de numerosos objetos, para crear un espacio que podría ser inaccesible para determinados individuos. Pretende con todo ello indagar acerca de la condición plurisensorial del espectador, situándolo en un espacio acotado para someterlo a variados estímulos sensoriales, a una variedad de percepciones sonoras y visibles, para que sienta una emoción concreta. Pero esto sólo será posible dependiendo de la condición receptiva de la persona, de sus posibilidades para transgredir sus límites sensoriales y también los límites del espacio físico, rebasando las fronteras de ambos.

En la filosofía de la Conca, por lo menos en sus orígenes, estaba el llevar arte a personas ajenas al hecho artístico. En este sentido destacan exposiciones colectivas como la titulada *Arte Actual en Canarias* celebrada en La Gomera en septiembre-octubre de 1973, con motivo de las fiestas lustrales de la isla; *Colectivas* en el centro cultural de Tegueste (1972-73) o *Plasmaciones* en Icod en octubre de 1973. Pero, por encima de todas ellas destaca *Experiencias*, un proyecto que marca la primera etapa de actividad de la sala; desarrollado en junio de 1974, con un manifiesto-programa inspirado por Carlos E. Pinto[188]. Con un concepto totalizador de la creación artística, *Experiencias* tenía entre sus objetivos dar respuesta a los niveles de integración de las personas ajenas a los procesos de creación y a todos los aspectos sociológicos (estímulos, respuestas, participación,…) referidos a los asistentes. El proyecto, que perseguía la incorporación del arte a la sociedad, se concebió como una experiencia lúdica y participativa abierta a todos. Se pintó un gran panel de forma colectiva y los carteles fueron transformados, pintados y dibujados por los asistentes, sin que nadie pudiera estampar su firma individual. Las actividades se completaron con montajes realizados por algunos artistas de la sala y por espectáculos musicales y de danza. Todas las actividades vinculadas a *Experiencias* fueron concebidas como puestas en escena que perseguían la teatralización del acto creativo.

Para su primera exposición individual, que tuvo lugar en la Casa Colón en 1976, Leopoldo Emperador ideó un montaje en el que experimentó con soluciones poco frecuentes en Canarias. Se basó en la creación de un ambiente de luz y sonido con obstáculos físicos en el recorrido que tenían como objetivo involucrar sensorialmente —y psicológicamente— al público visitante. La importancia que en este montaje ostentaba el factor espacio-ambiental y el empleo de materiales efímeros

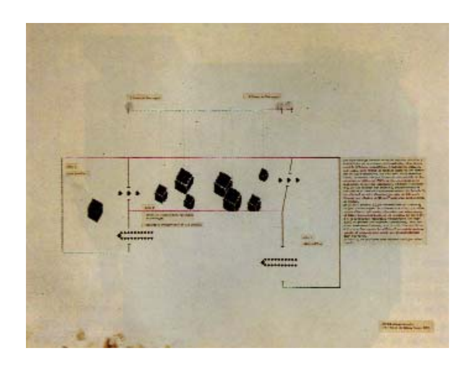
[187] E. Valcárcel Manescau, texto de la exposición celebrada en la Sala Conca, La Laguna, Tenerife, octubre de 1973.

[188] *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 7 de junio de 1971.

en el mismo, expresan los planteamientos conceptuales de los que parte Emperador en esta exposición.

Concebida como una instalación, la exposición se desarrolla en tres salas, con un recorrido que lleva al visitante de la primera a la última, no exento de obstáculos donde el factor sorpresa jugaba un papel importante, con efectos sonoros y lumínicos. La primera sala albergaba composiciones geométricas, en rojo, negro y plateado; en la segunda el espectador percibía una sensación de incertidumbre acrecentada por la casi total oscuridad del espacio y el sonido de agua tumultosa, con cubos móviles de color negro que pendían del techo de la sala, proyectados casi al nivel del suelo, que entorpecían la circulación, y fotomontajes que denuncian la opresión de los regímenes totalitarios. Completaban la exposición las figuras geométricas de la tercera sala.

En el catálogo-cartel editado con motivo de la celebración de la experiencia audiovisual *Katay 76* los integrantes de Contacto 1 señalan:


Proyecto de instalación-ambiente para la Casa de Colón. Leopoldo Emperador. 1975. Colección del artista.

> Somos consecuentes con nuestra trayectoria de participación, de protagonismo popular, de libérrima creación. Es por ello que pretendemos elevar la experiencia a un nivel de mayor complejidad. Ya no se trata solamente de proporcionar al público instrumentos elementales de participación en el proceso creativo (poliestireno, pinturas, etc). En esta ocasión nos proponemos ofrecer los elementos para crear colectivamente un ambiente sugestivo, un clima de libertad total.
>
> En este montaje de hoy, el factor lúdico, de alegre juego compuesto por pequeñas incógnitas y sorpresivos desenlaces, ocupa un lugar importante. Junto a él, situaciones de irrefrenable expansión, alternando con otras impregnadas de la magia y el reconocimiento de los ambientes autóctonos. Las técnicas audiovisuales proporcionan a su vez a los participantes posibilidades de protagonismo inusitadas [189].

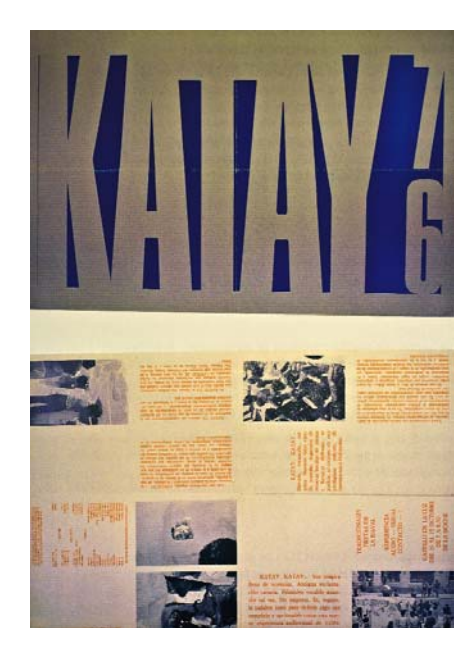
A las esculturas de Chirino y Gallardo acompañaba un espacio diseñado por Gil y Alzola en el que habían sido reproducidos elementos iconográficos del arte aborigen canario, con ambientaciones que evocaban el interior de las cuevas guanches. El montaje se completó con la proyección de diapositivas que recogían las actividades del grupo, todo ello iluminado por focos de colores y completado por la inclusión de órganos electrónicos a disposición del público. La escenografía ideada para este proyecto fue ambientada con una composición musical de Juan Hidalgo titulada *Tamarán.*

Obsesionado por cambiar los hábitos perceptivos del público, Juan Hernández transformaba con sus propuestas provocadoras el espacio expositivo, investigando en procesos de recepción de la obra de arte, más allá de las tradicionales formas de contemplación. En una exposición en la Sala de la Caja de Ahorros (1981) Hernández colocó desplegadas en el suelo las obras sin bastidor. Una breve nota periodística reseña la actitud de sorpresa de los espectadores:

> La reacción del público, aunque sorprendido, ha sido positiva respecto a esta exposición. La obra colocada en el suelo puede ser contemplada desde cualquier ángulo. La participación del espectador es totalmente libre en la observación. Rompe los esquemas tradicionales de cómo debe verse una obra y le da mas importancia a la pintura en sí, desde cualquier punto de vista que esta se contemple [190].

[189] P. Carreño Corbella, *Escritos de arte de vanguardia*, *op. cit.*, p. 256.

[190] «Juan Hernández, simultáneamente en la 'conca' en la sala de Arte y Cultura», en *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 17 marzo de 1981.



Cartel-catálogo de *Katay-76. Contacto 1*. 1976. Castillo de La Luz. Las Palmas de Gran Canaria.

La irrupción del arte en otros escenarios distintos a las salas tradicionales —museo, galería, sala de exposiciones— evidencia el cambio que se estaba produciendo desde los sesenta en los mecanismos de recepción de la obra de arte, en los públicos, en las relaciones entre arte y sociedad. Sirvan como ejemplo del discurrir de estos mecanismos las reflexiones de Xavier Saenz de Gorbea acerca del aura de la recepción en el arte contemporáneo:

> La recepción del arte es fundamental en la experiencia actual en dos aspectos: por la particular inexistencia de tomar en consideración al receptor y por valorar el espacio donde tiene lugar la relación entre artista y obra y entre obra y sociedad. Se trata de afectar a los individuos, ofreciendo entre denotaciones y connotaciones algunas rendijas por donde adentrarse en la creación, permitiéndoles poder contrastar conocimientos y sensibilidades diversas. Y para ello, hay una conciencia no sólo de lo otro sino de la otredad del lugar, tanto en cuanto a sus dimensiones específicas como a sus implicaciones simbólicas, psicológicas y funcionales [191].

Desde los setenta se consolida en España el accionismo: *performances* y espectáculos irrumpen en el espacio urbano y en la Naturaleza, en busca de una nueva relación con el público. Pedro Garhel en 1977 presenta su *performance Escultura Viva* en la plaza de Colón de Madrid, experiencia que dará a conocer de inmediato en las Islas. En el Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias presenta la *performance Realidad E2* (1977) y su *happening Corte de Pelo* en la plaza de la Constitución de La Orotava (1980). La incorporación de Juan Hidalgo a la vida artística tinerfeña despertó el interés por las artes de la acción, que acoge el Círculo de Bellas Artes de Tenerife. En sus salas se presentaron conciertos Zaj y también la muestra *Escultura Viva: 5 escultores canarios*, en la que participó Pedro Garhel.

La proyección internacional de estas tendencias pronto encuentra en Pedro Garhel y Concha Jerez a dos importantes embajadores[192]. El vídeo, el concierto-*performance* y el arte electrónico serán campos de experimentación en los que también fue pionero Garhel, no sólo como creador, sino por impulsor desde Espacio [P], un laboratorio para la investigación y la difusión de los nuevos medios artísticos. Los trabajos que presenta en el extranjero[193] los comparte con los artistas y el público canario: en el Centro Insular de Cultura (Las Palmas de Gran Canaria, 1990) presenta el vídeo *Etcétera*. El MNCARS [Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía] le invita en 1995 a impartir la conferencia *Todo Fluye - Infografía Española*.

Concha Jerez desde 1973 parte de la instalación para avanzar hacia la obra intermedia, en acciones que también reclaman la implicación del público. Desde los ochenta su actividad se extiende a la *performance* y las acciones. En el Centro Cultural de Madrid presenta la instalación *Identidad de un espacio Geográfico* (1983), a través de impresos burocráticos. A partir de 1989 fomenta la interactividad entre el público y la obra a través de sensores. En 1990 Concha Jerez y José Iges ponen en escena el concierto intermedia *Despedida que no despide* en el CAAM y en 1992 en la Galería Lupke (Frankfurt) la artista intermedia presenta

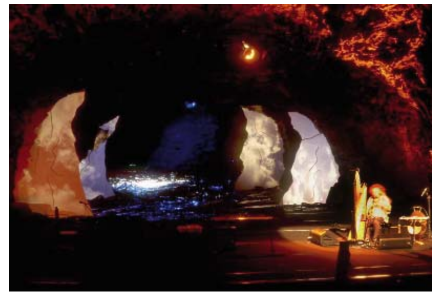
[191] X. Sáenz de Gorbea, «En el contexto de la experiencia», en AA.VV., *Escenarios diferentes*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1994, s/p.

[192] En 1983 Garhel presenta en Norrkoping (Suecia) la *performance Gatan* y, el mismo año, participa en el Seminario de Arte Experimental del Museo de Arte Moderno de Norrkoping con la *performance Sin título*. En 1984 participa en el Festival Internacional de *Performances* de Münster (Alemania).

[193] En 1990 está presente en festivales internacionales de vídeo de Copenhague, Berlín, Lisboa, Oporto y New Castell.



Todas las direcciones. Francis Naranjo. Oviedo, 1999. Intervención lumínica en el espacio público. [Foto cedida por el artista].



Escenografía para Festival de Música Visual de Lanzarote. Ildefonso Aguilar. [Foto cedida por el artista].



Alfombra del Corpus realizada por Juan Hernández y García Álvarez. Plaza Santa Ana. Las Palmas de Gran Canaria. 1981.

El paisaje electrónico, donde un busto femenino seccionado con un monitor en su interior proyecta imágenes de los transeúntes que pasan ante la galería, mientras que otro televisor ubicado en el escaparate emite imágenes del interior. Karin Ohlenshläger señala que *esta simultaneidad alude a la creaciente deconstrucción y desplazamiento de las esferas públicas y privadas*[194]. En 1999 presenta junto con José Iges la *performance* intermedia *Límites del decorado* en el Teatro Guiniguada y en la Casa de la Cultura de Santa Cruz de Tenerife.

El proyecto *Mareas* (1989), comisariado por Santiago B. Olmai García, incorpora la escultura en la playa de Las Canteras de Las Palmas de Gran Canaria y en el Paseo des Bornes de Palma de Mallorca, con Leopoldo Emperador, Montserrat Ruiz, Juan López Salvador, Thierry Job y Ferrán Aguiló. En el ámbito de la escultura objetual, en 1991 Tony Gallardo organiza la exposición *Esculturas por la Paz* en la calle Mayor de Triana (Las Palmas de Gran Canaria). En el parque de Santa Catalina el Cabildo de Gran Canaria desplegó el proyecto *Obeliscos para el siglo XXI* (2000), con la participación, entre otros, de Francis Naranjo (1961), Jerónimo Maldonado y Paco Rossique.

La ocupación artística de las calles y plazas de las ciudades en busca del encuentro con el espectador viandante fue emprendida por otros creadores canarios en los noventa. Destaca *Calle Skendorf* (Leipzig, 1997), intervención de Paco Guillén (1970) en un solar abandonado, y *Todas las direcciones* (Oviedo, 1999) creación de Francis Naranjo (1961) para *Diáspora*, encuentro internacional de arte sobre intervenciones urbanas. Por primera vez, actúa en espacios públicos: un gran círculo formado por aros concéntricos de 5 metros de diámetro, compuestos por numerosas bombillas, que se apagan y encienden, que laten al ritmo del

[194] K. Ohlenshläger, «Del lugar al no lugar: construcciones en el tiempo», en *Concha Jerez; del lugar al no lugar,* Diputación Foral de Guipúzcoa, 2001, p. 59-61.



Palio del Corpus extendido sobre las dunas de Maspalomas. Gran Canaria. 1981.

corazón, como una gran metáfora de la guía de nuestros destinos. Esta intervención urbana forma parte de una investigación más amplia, sobre la manipulación de la luz y la incorporación del espectador a la comunicación artística a través de la creación de ambientes[195].

Los Festivales de Música Visual de Lanzarote (1989-2002) con escenografías de Ildefonso Aguilar para los escenarios del Auditorio de Los Jameos del Agua, Cueva de los Verdes o Volcán del Cuervo, constituyen un temprano exponente de la interacción entre arte, público y Naturaleza a través de propuestas intermedia.

INTERVENCIONES EN EL ESPACIO PÚBLICO

Desde finales de los sesenta el arte se reconocía como una actividad imbricada con la sociedad. Tras derribar los pedestales del arte, y convertir los espacios expositivos en lugares de reunión y de encuentro, el siguiente reto que se plantearon los artistas fue la búsqueda de nuevos espacios para el fenómeno artístico, ensanchando el contexto en el que éste se producía.

Los artistas van a reconocer la función social del espacio público, transformando la ciudad en un terreno para la exploración, en un espacio en el que experimentar la dimensión social y psicológica del arte. Las intervenciones entre la obra y su contexto, y en concreto las que tienen lugar en el espacio urbano, contribuirán a desvelar la complejidad de las relaciones que se establecen entre el espacio público y la sociedad.

El palio y la alfombra del Corpus Christi de Las Palmas de Gran Canaria, diseñados en 1981 por Juan Hernández y el pintor García Álvarez, constituye uno de los proyectos más interesantes, innovadores y originales de los ochenta en Canarias[196]. La iniciativa contemplaba la creación de una alfombra multicolor destruible, cubierta por un palio móvil, desde la fachada de la catedral hasta la puerta del Ayuntamiento, flanqueados a su vez por dieciséis pendones de papel colgados de las farolas de la plaza de Santa Ana. El palio, de ciento veinte metros de largo por cinco metros y medio de ancho, sujeto con unos cables de acero tendidos entre las fachadas de la catedral y el Ayuntamiento. La alfombra, con trece metros de ancho, se confeccionaría con serrín, garepa, picón y sal, teñidos con anilina de variados colores. Se abrió una exposición con las maquetas y el croquis del proyecto en el Patio de los Naranjos anejo a la catedral. El proyecto, patrocinado por el Ayuntamiento de Las Palmas, la Caja Insular y la Sala Conca, recibió el nombre de *Proceso, Ejecución y Destrucción de una Obra*. Fueron necesarios dos meses de trabajo y la participación de un equipo de colaboradores. El viento reinante durante los días previos, impidió la instalación del palio móvil, de 660 m² y 150 kilos de peso. Juan Hernández y García Álvarez decidieron no ejecutar el proyecto, sino una alfombra que nada tenía que ver con sus planteamientos iniciales. El palio móvil fue llevado a Maspalomas y desplegado en las arenas onduladas.

195 *Vigilias*, Galería Saro León, Las Palmas de Gran Canaria, 1996-97.

196 El contenido de dicho proyecto fue publicado en prensa. «Original proyecto abstracto para la festividad del Corpus Christi», en *El Eco de Canarias*, Las Palmas de Gran Canaria, 13 junio de 1981.



Murales de Heraclio Sánchez. Gonzalo González. 1986.
La Laguna. Tenerife. [Foto cedida por el artista].



Murales de Heraclio Sánchez. Juan Hernández. 1986. La Laguna. Tenerife.



Medianera en la playa de Las Canteras. José Antonio García Álvarez. 1994. Las Palmas de Gran Canaria.



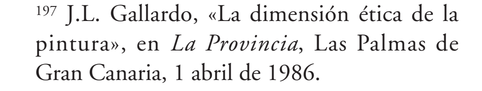
Refinería de Petróleos de Santa Cruz de Tenerife. José Antonio García Álvarez. 1996. [Foto cedida por el artista].

En 1986, coincidiendo con el *V taller de Arte Actual*, para llevar el arte al espacio público se realizaron tres murales en Las Palmas de Gran Canaria: uno en la zona de la Avenida Mesa y López, como homenaje a Olof Palme, político pacifista sueco asesinado ese año; otro en la medianera del Colegio Público Rafael Alberti (Jinámar) y el tercero en la confluencia de las calles San Bernardo y Pérez Galdós[197].

Para remodelar el aspecto de la calle Heraclio Sánchez de La Laguna, surge en 1985 el proyecto de instalación de dos murales de grandes dimensiones, propuestos por Juan Carlos Lázaro. El Ayuntamiento de La Laguna, con el pintor Pedro González al frente, corrió con los gastos de instalación y la Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias concedió becas a Juan Hernández y a Gonzalo González para que ejecutaran los murales, instalados el 20 de junio de 1986. El de Juan Hernández representaba un cielo salpicado de estrellas, a modo de gran escudo de armas. Gonzalo González pintó una cascada de agua, con luna y nubes de fondo.

En 1994, el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria propuso a Fernando Álamo y García Alvarez un proyecto de dignificación de las paredes medianeras del Paseo de Las Canteras. Incluyeron textos escritos por Tomás Morales con referencias al Atlántico sonoro y combinaron los colores del entorno. Para ambos pintores la participación en este proyecto supuso un reto al enfrentarse con la obra mural, trabajando con plantillas a tamaño natural.

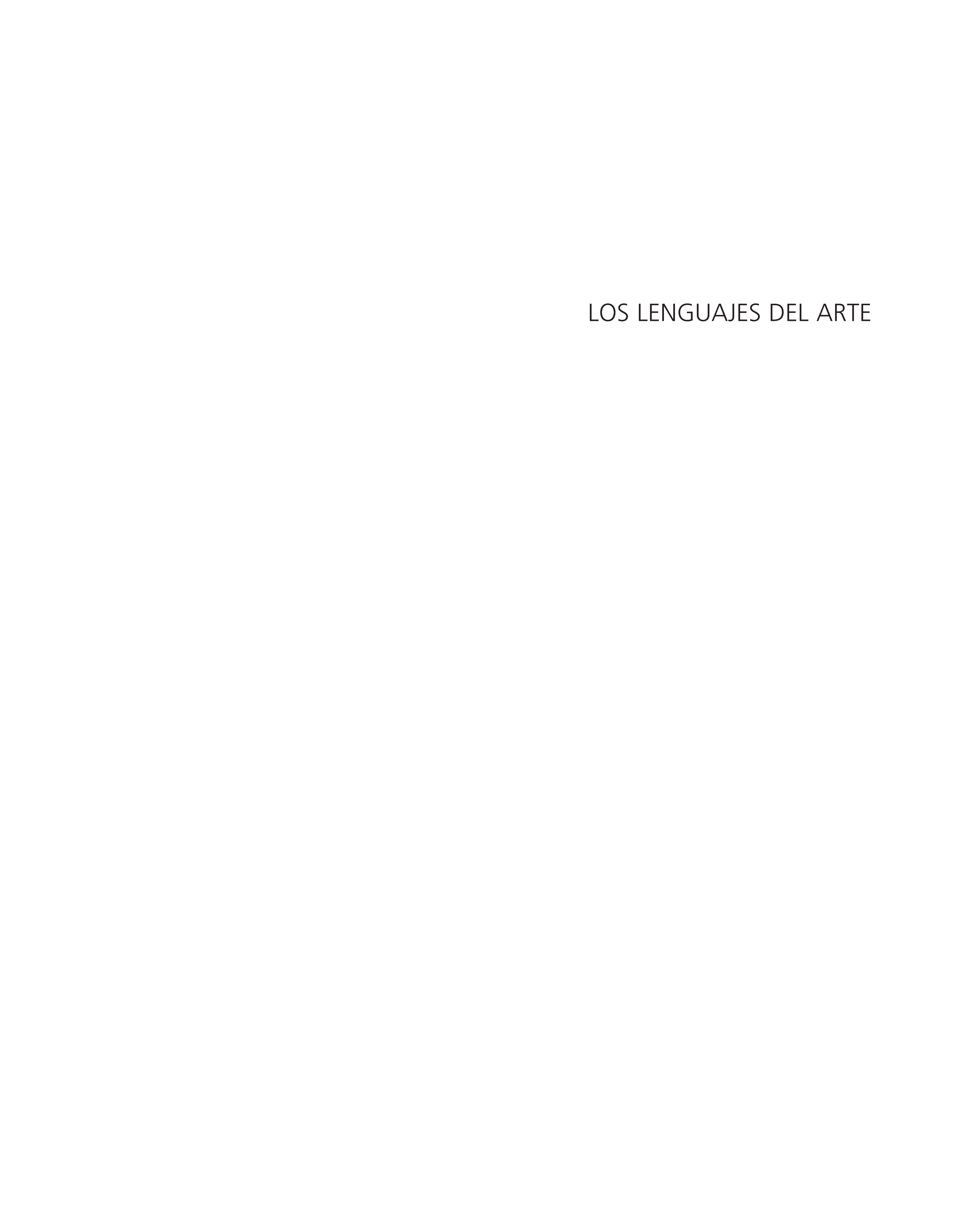
El propio García Álvarez participó en el Proyecto de integración de la Refinería CEPSA en el paisaje urbano de Santa Cruz de Tenerife (1996) con el estudio de arquitectura de Vicente Saavedra y Javier Díaz-Llanos. En este espacio industrial también había realizado un mural Severo Acosta en 1988 y para la sede madrileña de CEPSA (1989).



197 J.L. Gallardo, «La dimensión ética de la pintura», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 1 abril de 1986.

Luego expone en Saro León *Sobre Muro* (1995), en la que pinta las paredes de la galería.

El Ayuntamiento de Los Llanos de Aridane emprende en 2000 el proyecto *La ciudad en el museo. Espacios del siglo XXI* orientado a la dotación de murales urbanos para las medianeras de los edificios. Entre los primeros autores destacan Mariscal, Pedro González, Hugo Pitti o Paco Rossique.



LOS LENGUAJES DEL ARTE

CONVIVENCIA DE TENDENCIAS Y MOVIMIENTOS (1939-1970)

El siglo XX ofrece numerosas opciones artísticas, los estilos son suplantados por los movimientos y las tendencias, los géneros tradicionales se cuestionan y se derriban las fronteras que los separaban; aún así, perdido el valor canónico del pasado, las temáticas y géneros seguirán siendo un campo de investigación fértil, un patrimonio al que difícilmente renuncia el arte del siglo XX dentro de su voluntad escrutadora e iconoclasta. La incomprensión del público ante las propuestas más radicales mitigará el ascenso de la Abstracción y el Informalismo y la defensa de la participación del espectador, en ocasiones, conducirá al mantenimiento de la Figuración, aunque surgen nuevas fórmulas de representación y se persigue la obra total, la fusión entre arte y vida y la confluencia de medios creativos y técnicos en una propuesta realmente intermedia en la que la fotografía, el vídeo y el cine se suman al ámbito de experimentación del arte actual. La modernidad, en cierto modo, es un itinerario a través de la formación y la experiencia que conduce al artista a un continuo replanteamiento de sus bases teóricas y estéticas, al ensayo de recursos formales y técnicos que, muchas veces, tienen naturaleza extra-artística. Frente a la idea de permanencia, la crítica y el mercado valoran este espíritu de investigación, que enriquece una trayectoria profesional, pues propicia la sucesión de diferentes estadios, la traslación, casi siempre, desde lo ortodoxo y formalista hacia lo heterodoxo y diverso, dentro de una operación estética y un compromiso individual y colectivo. En Canarias, debido a la tardía incorporación a la vanguardia, la posguerra nos ofrece un escenario artístico en el que se reedita el debate entre lo viejo y lo nuevo, la maduración de una vanguardia enraizada ya esbozada entonces, y diferentes aportaciones a la vanguardia internacional, superpuestas a prácticas que permanecen fieles a la tradición.

RENOVANDO LA TRADICIÓN

En la inmediata posguerra pocos artistas podían vivir del arte en el Archipiélago, sólo aquellos cuya obra se adaptaba a la demanda conser-

vadora de la burguesía, de ahí la pervivencia de los géneros tradicionales que, en ocasiones, mantienen las indagaciones acerca de la identidad iniciadas en la década de los treinta. Sin embargo, prevalecerán las lecturas conservadoras de las costumbres populares, dentro de un arte regionalista festivo que enaltece la belleza idílica de las Islas, el paisaje, el arte religioso y los tradicionales retratos, desnudos y bodegones, cultivados por una generación de artistas que ya exponía sus obras y recibía el refrendo de la sociedad insular, o al menos de los sectores más pudientes, en los años previos a la rebelión militar.



Alegoría de Gran Canaria. Servando del Pilar. 1945. Colección Carlos Pinto. Tenerife. [Foto: Efraín Pintos].

Si centramos la atención en el ámbito de la pintura, observamos que las tentativas de renovación son más tempranas y, en cierto modo, se mantiene la intencionalidad y los preceptos alcanzados en los treinta, momento en el que se había situado la reflexión acerca del paisaje insular en las márgenes del Realismo Mágico, la Abstracción y el Surrealismo. No obstante, esta fecunda actitud se verá alterada por circunstancias sociales y políticas al finalizar los años treinta. Durante estos años de penurias e incertidumbre los artistas se mantendrán fieles a sus poéticas, en la soledad de sus estudios, como apreciamos en el *Autorretrato* de Carlos Chevilly, próximo a la pintura metafísica de Morandi, o la daliniana *La musa en la tierra* (1939) de Juan Ismael. Tras el retorno al Realismo perceptible en *Mujer ante la isla* (1943) y las obras en las que cuestiona la función de la representación plástica, pronto posicionará su obra en los territorios del Surrealismo, dentro de un ambiente poético que tiene muchas de sus claves en su otro lenguaje expresivo, la poesía. En 1942 Manolo Millares conoce a Ventura Doreste y participa en algunas exposiciones colectivas en el Gabinete Literario y en el Club PALA de Las Palmas de Gran Canaria. En 1945 expone individualmente sus acuarelas en el Círculo Mercantil y en 1947 presenta su *Exposición Superrealista* (1947). Se debate entre el Surrealismo, el arte social y la investigación antropológica y arqueológica. La serie *Pictografías canarias* de Manolo Millares, constituye el mejor exponente plástico de esta opción, alimentada en el análisis y reinterpretación de las colecciones aborígenes de El Museo Canario.

En el reconocimiento de la aportación canaria al Surrealismo incide la publicación de *Facción surrealista de Tenerife* por la editorial Tusquets de Barcelona, escrito por Domingo Pérez Minik. Este libro condujo hacia el reconocimiento de *gaceta de arte* por esta faceta, en detrimento de otras igualmente interesantes como el arte social, la Abstracción Geométrica, el Realismo Mágico y el Racionalismo.

Y junto a este movimiento, mantiene su vitalidad el Realismo Mágico auspiciado por Franz Roh, que tanta influencia ejerció entre los profesores y alumnos de la Escuela Luján Pérez. El segoviano Servando del Pilar, permanece en la posguerra en Gran Canaria, unido a los intereses plásticos de la Escuela Luján Pérez, aunque desarrollando una técnica personal, la *pintura plumeada*. En octubre de 1947 se reencontraba con el público tinerfeño[198]. Juan Rodríguez Doreste lo presentaba en el catálogo como ya *casi canario por su comprensión de nuestra vida, por los vínculos de afecto*

[198] «Exposición de óleos y dibujos de Servando del Pilar», en *Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 25 de octubre de 1947, p. 16.

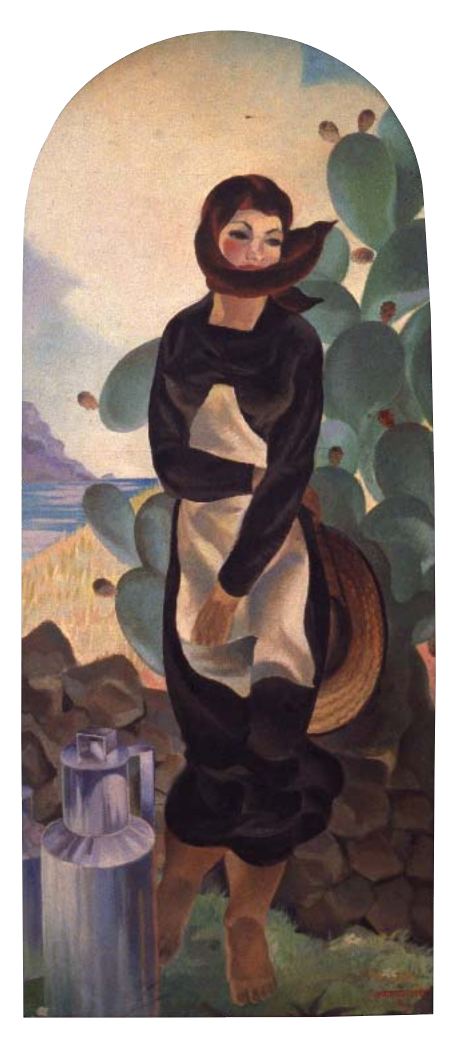


Mujer ante la isla. Juan Ismael González Mora. 1943. Colección privada. Londres.

que han anudado sus largas temporadas en el Archipiélago y por la predilección que siente hacia temas y motivos de inspiración canaria[199]. Los marcos de los cuadros están realizados dentro de la estética promovida por dicho centro, al igual que los elementos iconográficos, aunque con una dicción más académica. Eduardo Westerdahl, con el seudónimo *Luis Dandín*, critica sin mucho entusiasmo la obra que presentaba, a excepción de los cuadros de café, *estos últimos rápidos, directos, de gran carácter y expresión*, pero insuficientes para merecer la muestra una valoración positiva. En opinión del crítico tinerfeño, la exposición respondía a la intención de *mostrar las posibilidades de un artista que deriva hacia el profesorado y el retrato de encargo*[200].

Antonio Torres, tras su regreso de Marruecos, trabajó como tornero y realizó algún encargo significativo, como los murales para el Círculo de Amistad XII de Enero de Santa Cruz de Tenerife (1952). También participó en la actividad expositiva del Círculo de Bellas Artes de Tenerife, manteniéndose en una Figuración influida por el Realismo Mágico, cierto Cubismo simultaneísta y destellos decó. Sobre estos referentes reflexiona en obras como *La Lechera* (1944) y en textos que escribe poco antes de emigrar hacia Venezuela:

> Vivir la realidad es interpretarla. Mas, la realidad de ayer no es, en casi nada, la de hoy. De un primitivo a un moderno, pasando por las escalas intermedias, cada una de esas épocas nos habla de mundos diferentes. La realidad es sólo un concepto, y el concepto es siempre lo que cuenta en arte. Vivir la realidad de hoy significa usar un lenguaje pictórico de gran pureza plástica y de fuerte expresividad. Dejemos que el espíritu fatigado y sangrante, prisionero de viejos realismos, eleve, libremente, su lírico mensaje[201].



Lechera. Antonio Torres. 1944. Colección Mª Paz Zárate y Peraza de Ayala. Las Palmas de Gran Canaria.

César Manrique, en Madrid, evolucionaba desde sus evocaciones canarias de corte costumbristas hacia la Abstracción. La Galería de Fernando Fe muestra por primera vez sus composiciones abstractas en 1954. A través de la síntesis de lo real llegará a sus abstracciones matéricas de los valores del paisaje volcánico a finales de la década. Felo Monzón (1910-1989) retoma sus *Composiciones Canarias* y, desde el Realismo Social encubierto avanza hacia una pintura más constructivista, antes de desembocar a finales de los sesenta en una Abstracción Analítica próxima al op-art, como apreciamos en *Construcción* (1975).

No deja de sorprender la versatilidad de los creadores, que, moviéndose en territorios canónicos, no se dejan limitar por los géneros, abriendo nuevas perspectivas a los mismos. Como consecuencia, perdurarán durante décadas e incluso podrán ser recuperados desde las conquistas de una paleta y una pincelada libres por los artistas que retornan de la aventura abstracta o informalista, como dejará patente Pedro González. Esta pervivencia de los géneros se debe también a que se erigen en un importante medio para expresar valores identitarios, tanto por los creadores más renovadores como por los más convencionales.

Las coordenadas que debía seguir la plástica insular para expresar señas de identidad, continúa siendo en los años que nos ocupa una de las

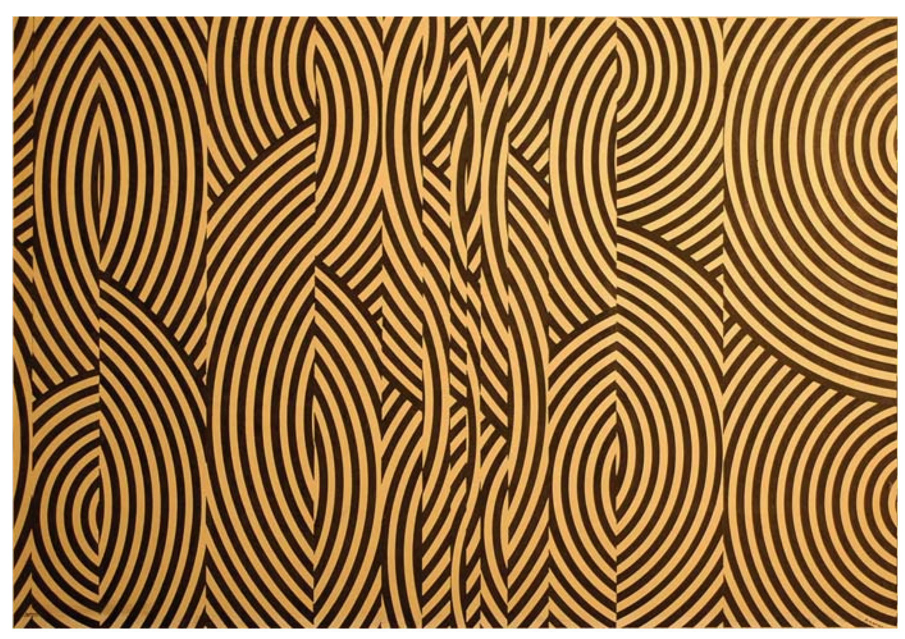
[199] Véase J. Rodríguez Doreste, «El pintor Servando del Pilar», en *Servando del Pilar*, Círculo de Bellas Artes de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1947.

[200] Luis Dandín [E. Westerdahl], «Exposición Servando del Pilar», *op. cit.*

[201] J. L. Torres Román, *El pintor Antonio Torres en la plástica tinerfeña de postguerra, 1940-1958: su posicionamiento artístico y social*, Universidad de Alicante, 2002.



Paisaje volcánico. César Manrique. 1960. Colección Gobierno de Canarias.

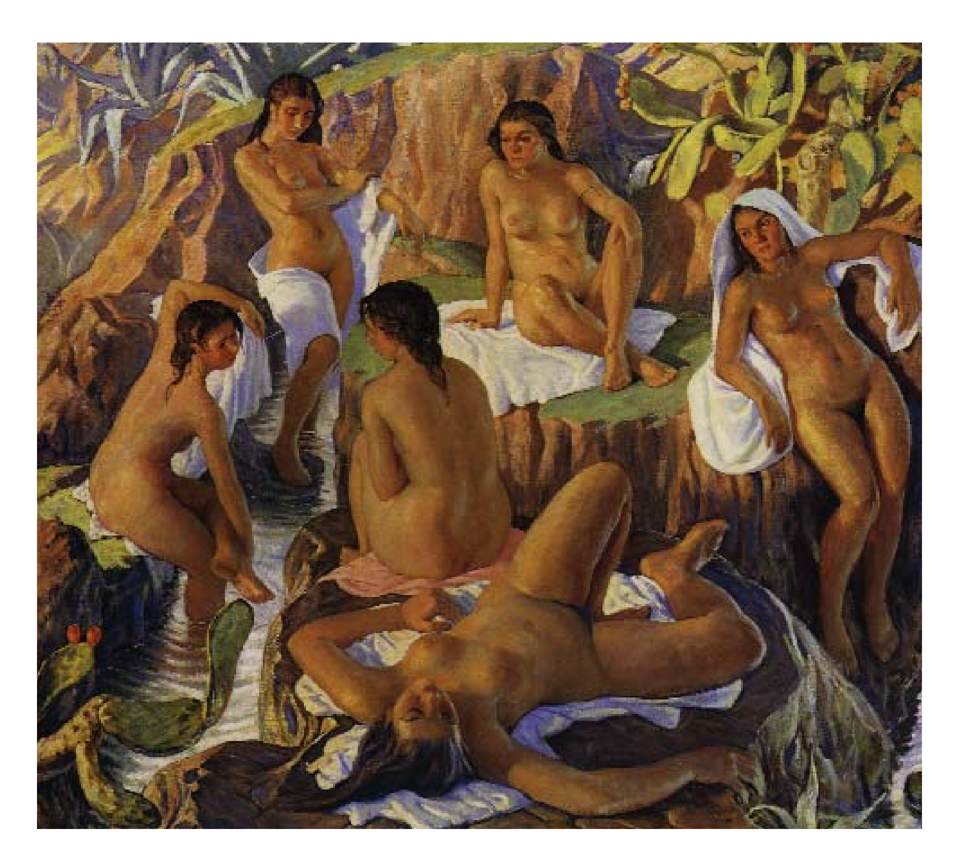


Construcción. Felo Monzón. 1975. Centro Atlántico de Arte Moderno. CAAM. Cabildo de Gran Canaria.

cuestiones más debatidas. Frente a los logros alcanzados por la vanguardia enraizada de los años treinta, la esencia de las Islas debía estar representada por unos iconos que reflejasen la vida de una población anclada aún en las faenas del mar y en labores agrarias, humildes actividades que deben emparentar con las almas sencillas de sus protagonistas. Encontramos una producción que oscila entre visiones que prolongan la estética regionalista de matiz colorista, alegre y folclórica, frente a otra escenificada por la dureza de un trabajo que parece no tener grandes compensaciones.

El costumbrismo basó su iconografía menos en las escenas colectivas que en la imagen solitaria de la mujer canaria, a través de la cual evoca simbólicamente al matriarcado. Uno de sus cultivadores es Pedro de Guezala, quien encontró en 1938 el arquetipo iconográfico de sus «magas», del que nunca más se alejaría, como se aprecia en las veintiúna ocasiones en las que expuso entre 1943 y 1957 en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife. El pintor complementaba su labor con la docencia en la Escuela de Artes y Oficios de Santa Cruz de Tenerife, como profesor de Dibujo Lineal desde 1948[202], y como profesor de Desnudo (Del Natural) de la Escuela de Bellas Artes desde 1949, género en el que se especializa y del que resulta bien expresiva la pieza *Bañistas*, galardonada en 1955 con el Premio Luis de la Cruz y Ríos, instituido por el Cabildo Insular de Tenerife, que representa a un grupo de mujeres desnudas, composición de gran sensualidad pintado al tiempo que realizaba los murales para el crucero de la iglesia de Santo Domingo, en La Laguna, por encargo del obispo Domingo Pérez Cáceres, y recibía el encargo para el hotel Mencey de Santa Cruz de Tenerife, cuya construcción impulsó el directorio militar a través del Mando Económico de Canarias. Con carpinterías de Juan

[202] P. Trujillo La-Roche, *Pedro de Guezala*, Biblioteca de Artistas Canarios, Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1992, p. 104.



Bañistas. Pedro de Guezala. 1955. Museo Municipal de Bellas Artes. Santa Cruz de Tenerife. Premio Luis de la Cruz.

Márquez y obras de José Aguiar, Manuel Martín González, Francisco Bonnín Guerín y Pedro de Guezala en diversas dependencias, este hotel también contaba con sala de exposiciones.

De su fama como pintor costumbrista da también buena cuenta su designación como miembro de la comisión formada por El Museo Canario. En 1956 Pedro de Guezala viaja a Lanzarote y Fuerteventura junto con José Naranjo García y Miguel Tarquis para realizar trabajos de fotografía e investigación artística, de los que se conservan representaciones de tipos campesinos y arquitectura popular de las Islas[203]. Guezala, profundiza entonces en la etnografía, originando un prototipo que responde a una mujer joven, de mirada absorta, ataviada con sencilla indumentaria y tocada por sombrero. Insertas en paisajes rurales, sus magas se integran casi siempre en sobrias composiciones, resaltando los objetos artesanales que portan entre sus manos.

Línea similar cultiva José Aguiar, prolongando las escenas costumbristas hasta el final de su trayectoria. Sus pinturas, nunca perdieron ese halo idílico que con tanto agrado recibe la burguesía, por mucho que algunas desprendan un ligero interés por los sentimientos que albergan los campesinos. Sus personajes se mueven en el ámbito rural con dignidad, pero no son ajenos a cierta melancolía, sin que el autor, por otra parte, se cuestione las causas que la motivan. En el lienzo *Gomera del pañuelo rojo* (1964) capta a una mujer relajada, de complexión opulenta y generosas curvas, que exhibe sin rubor su sensualidad[204].

[203] *Ibídem*, pp. 105-106.

[204] A. Abad, *Aguiar, op. cit.*, pp. 41-46.



Chinchorro y figura femenina. Santiago Santana. 1960. El Gabinete Literario. Las Palmas de Gran Canaria.

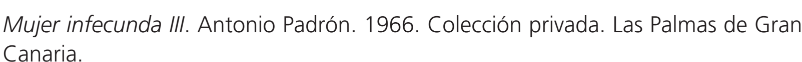
Poco tienen que ver esas imágenes con el arquetipo propuesto años atrás por los alumnos de la Escuela Luján Pérez. Recordemos que la búsqueda de un prototipo racial en el que sustentar las escenas costumbristas llevaría a Plácido Fleitas y a Felo Monzón a rescatar un modelo racial inspirado en la población del sur de Gran Canaria. En cantos de Tirajana Fleitas talla sus expresivas y atemporales *Mujeres del Sur* (1940), de rostros definidos por marcados pómulos y gruesos labios, paradigma que Monzón también plasma con trazos sobrios, trasmitiendo la austeridad que envuelve unas vidas rodeadas de injusticia y carentes de esperanza. Esta extracción humilde continúa en composiciones posteriores, como vemos en *Riscos* (1956).

El arquetipo costumbrista de Santiago Santana, centrado también en la mujer, asume el mestizaje de la población canaria. Son figuras preparadas para soportar la dura carga del trabajo. No reflejan dramatismo, ni resultan pintorescas. Estancadas en la rutina del mundo agrícola insular, como lavanderas, queseras, alfareras… integran un imaginario femenino[205].

La obra costumbrista de Antonio Padrón no dimana preocupación social, ni atisbos de interés por prototipos étnicos, pero comparte la preocupación por el pasado histórico y por el ambiente rural, que él tanto conoce. En su peculiar universo plástico, los campesinos son recreados de forma sintética y sublimados metafóricamente. Convierte lo cotidiano en trascendental, envolviendo las escenas en un clima silencioso y espiritual. Junto a obras como *Trabajadores de plataneras* (1965) o *Campesinas* (1966), destacan diversas piezas en las que el costumbrismo toma cuerpo en ancestrales rituales. Dentro de esa línea temática, pensemos en *Echadora de Cartas* (1962), *Santiguadora* (1963) o *Mujer*

[205] *Ídem*, *Santiago Santana*, Biblioteca de Artistas Canarios, Gobierno de Canarias, 1992, pp. 67-83.




Mujer infecunda III. Antonio Padrón. 1966. Colección privada. Las Palmas de Gran Canaria.


Poema del plátano. Juan Davó. Ca. 1946.

Infecunda (1966), asunto del que realiza distintas versiones, lienzos que dejan al descubierto acontecimientos que transcurren en el interior de las viviendas campesinas, parcelas ocultas y poco explotadas de la sociedad rural.

Juan Davó Rodríguez, alumno de Ángel Romero y Teodomiro Robayna, retrata un mundo campesino poblado de «magas» y «lecheras». Los cuarenta fue la etapa más fructífera de su producción, destacando su *Poema del plátano* (c. 1945), expresado en una serie integrada por varias lienzos de lenguaje explícito y cromatismo brillante. Pero no olvidemos la importante labor como ilustrador en la prensa tinerfeña realizada por Davó, enriqueciendo gráficamente la revista *Castalia* y después *Hespérides*. Relevantes son también las carpetas de imágenes realizadas en 1945 bajo supuestos propios del tipismo: *Estampas Isleñas,* formada por seis litografías, y *Tenerife*, por cinco sanguinas. Costumbres y arquitectura popular son los iconos más reproducidos en los innumerables trabajos que realizó diariamente como empleado de Litografía Romero: carteles, programas de fiestas…[206] La faceta de ilustrador de revistas, libros o cartapacios, supuso un importante vehículo en la difusión de los iconos insulares. Así, a las composiciones de Juan Davó deben sumarse las recreadas por Mariano de Cossío, once litografías agrupadas en la carpeta denominada *Estampas de Tenerife*, (1953), donde recoge perspectivas de distintas zonas de Santa Cruz, La Laguna y pueblos de la misma isla. Vieron la luz en forma de dibujos e ilustraciones editados en la *Revista nacional de arquitectura*.

[206] C. González de Chávez, «El pintor Juan Davó Rodríguez», en *Rincones del Atlántico,* nº 6-7, Tenerife, 2009-2010, pp. 37-38.



Sin título. Tanja Tamvelius. 1967.

En 1971 Manolo Sánchez centra su atención en los caseríos agrarios bajo el título *Tenerife, dibujos,* mientras que Enrique Spínola retrataba Lanzarote en el *Cuaderno de arquitectura primitiva*. Recurriendo a la plumilla, José Bernardo González Falcón dedica en 1970 una carpeta de dibujos, editada por el Aula de Cultura del Cabildo de Tenerife, que lleva por título *Arquitectura antigua de la villa de La Orotava*. Previamente, el Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Santa Cruz de Tenerife, había difundido una carpeta dedicada a La Laguna (1970), y otra a Santa Cruz de Tenerife. César Manrique impulsa la edición de *Arquitectura inédita* (1974), dedicada a las construcciones populares de Lanzarote; un inventario gráfico que contiene dibujos y fotografías de Francisco Rojas sobre un patrimonio que era preciso preservar. La arquitectura vernácula de Garachico tiene también su reconocimiento plástico en una edición prologada por Adrián Alemán en 1977[207].

La pintora sueca afincada en Tenerife Tanja Tamvelius, desde una estética ingenua, próxima al arte naif, recrea los ambientes populares, como la *Plaza de Weyler de Santa Cruz de Tenerife*. En Gran Canaria Jane Millares recrea el ámbito de la mujer con una dicción ingenua y construcción postcubista, asimilando aspectos formales de la obra de Fleitas y Santana.

La versión geográfica de la identidad ha constituido un motivo de gran atención: su construcción ya había sido iniciada por los creadores de la vanguardia regional de preguerra. Incluso los sectores más conservadores la fagocitaron y, apartados de todo sentimiento crítico o sesgo ideológico, asimilaron aquellas visiones a la tradición realista del Regionalismo canario.

Tras el conflicto bélico concurren dos tendencias; la primera se remonta a significativas versiones protagonizadas simultáneamente por la escuela Luján Pérez de Las Palmas de Gran Canaria y las revistas literario-figurativas de Tenerife, *La Rosa de los Vientos* y *Cartones*. Los elementos más representativos de la vegetación, junto a la naturaleza escarpada y volcánica de las Islas, cobran un valor que oscila entre lo reivindicativo, lo alegórico y lo plástico. La otra es producto de las circunstancias del momento. Se trataba de una percepción más contemplativa, más paciente y sosegada, resguardo formal elegido por muchos artistas españoles que eludían el compromiso o prudentemente renunciaban a explicitarlo. Calvo Serraller recuerda que: *en la inmediata posguerra y durante el período autárquico, consecuencia del aislamiento del exterior, la práctica de la pintura del paisaje o de otros géneros similares, que alejaban al artista de la retórica oficial, fue la única salida*[208].

La facción menos vanguardista del paisaje, representada por Pedro de Guezala, Manuel Martín González, o Francisco Bonnín, entre otros, también experimenta, aunque lo hace dentro de la tradición. Los fondos paisajísticos, siempre presentes en las obras costumbristas de Guezala, tras el conflicto bélico se liberan de la figura femenina y de la crónica topográfica. Sus paisajes no serán nunca el resultado maduro de apuntes tomados previamente al aire libre, sino fruto de sentimientos

[207] A. S. Hernández Gutiérrez, «La casa pintada: La arquitectura popular canaria y su representación gráfica», en *Rincones del Atlántico, Arquitectura y paisaje. La arquitectura tradicional en el medio rural de Canarias,* T. I, Santa Cruz de Tenerife, 2008, pp. 306 y 323-325.

[208] F. Calvo Serraller, «Naturaleza y Naturalismo en el Arte Español», en *Naturalezas Españolas 1940-1987*, Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1987, p. 82.



Mural. Enrique Cejas Zaldívar. Calle del Pilar. Santa Cruz de Tenerife.

evocados desde el recuerdo. Se trata de visiones pasivas y contemplativas que utiliza como refugio, con las que conscientemente evita interpretaciones comprometidas. Sin embargo, no por ello recurre a la exuberancia cromática y alegre que la clientela artística demandaba para esta temática. Si algo caracteriza a su producción es la ausencia de paradigmas temáticos y la desnudez de los parajes. En *La Tunera* (1948), como en *Paisaje con piteras,* la imagen del campo tinerfeño se torna doliente, convirtiéndose en símbolos de una tierra seca y abandonada[209]. Cejas Zaldívar también recrea la vegetación considerada autóctona en los murales que realiza para un edificio de la calle del Pilar, en Santa Cruz de Tenerife.

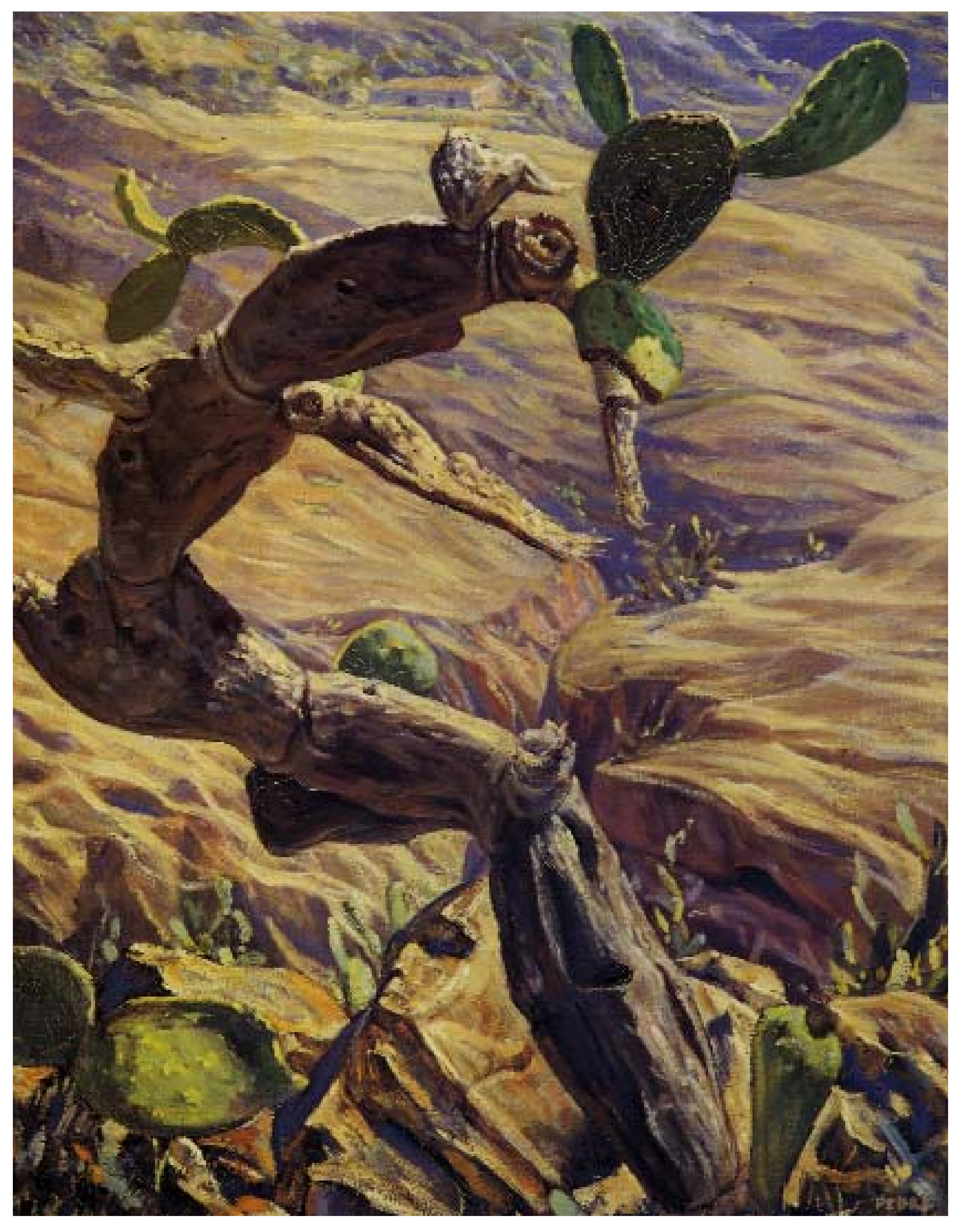
A su regreso de Cuba, en 1930, Martín González se había convertido en uno de los paisajistas más relevantes de las Islas, pues a las representaciones tinerfeñas sumará tempranamente distintas perspectivas de Fuerteventura, La Palma, El Hierro y Gran Canaria. La crítica recibe sus obras con aplausos y alaba las peculiares visiones del árido paisaje del sur y del Teide. Se le conoció como «el pintor de las piedras», pero lo cierto es que abordó tanto las magnas y enmarañadas estructuras basales, como las masas boscosas y las superficies arenosas. Con su obra se identificó la clientela particular, pero también el sector oficial, de donde procederían los encargos de mayor envergadura, enormes lienzos que hoy decoran las dependencias de edificios representativos[210].

Ante la colectiva de artistas canarios celebrada en Madrid (1943-1944), a impulsos del Marqués de Lozoya, el comentarista artístico de la publicación madrileña *Arriba,* Rodríguez Filoy, afirmaba que el arte tinerfeño estaba marcado por la geografía, idea subrayada en el periódico *La Tarde* por Víctor Zurita, quien con el significativo título *Huella geográfica en el arte*, añadía:

> La geografía debe ser la fuente primera y esencial de todos los movimientos culturales e intelectuales que aquí se produzcan, no ya tan sólo en las artes plásticas y en las manifestaciones de carácter literario, sino también en las especulaciones y estudios que tienden a la investigación histórica o científica y en las especulacio-

[209] P. Trujillo La-Roche, *op. cit.*, pp. 78-80.

[210] C. Fraga González, *Martín González,* Biblioteca de Artistas Canarios, Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 2000.



La tunera. Pedro de Guezala. 1948. Colección privada.



El viento. Jane Millares. 1959. Centro Atlántico de Arte Moderno. CAAM. Cabildo de Gran Canaria.



Móvil de Martiánez. César Manrique. 1977. Puerto de la Cruz. Tenerife.

> nes y estudios de orden fundamentalmente político.(…) La geografía puede ser nuestra musa y nuestro norte siempre que dirijamos la medida escrutadora hacia el pasado o la mirada ambiciosa y despierta hacia el porvenir. Geografía cabal y severa, sin pintoresquismos ni deformaciones folclóricas[211].

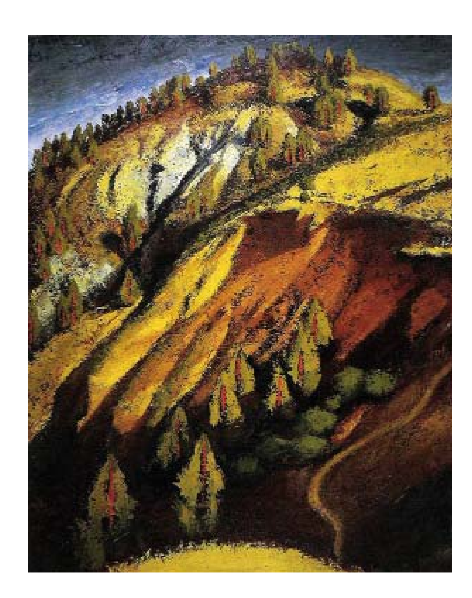
En sintonía con esos planteamientos, la relación entre geografía e insularidad sería también abordada desde otros ámbitos artísticos e intelectuales. En Gran Canaria Jane Millares, aunque recrea el ámbito de la mujer con una dicción ingenua y construcción postcubista, se acerca desde la pintura a un elemento definitorio del paisaje, el viento; años después pintaría Sema Castro su *Alisio* (1996). En escultura, Martín Chirino, forjando el espacio, construye férreas espirales para sublimar el *Viento* (1958-1962) y César Manrique diseña sus juguetes del viento (1977).

Pancho Lasso, a su regreso de Madrid y establecido en Lanzarote, centra su mirada en la naturaleza insular. Probablemente, evocando las significativas piedras-esculturas que realizó en Vallecas junto a su amigo Alberto Sánchez, decide trabajar con materiales naturales, en busca de la identidad insular. Producto de esta investigación es *Composición*, datada en torno a 1942-1945, formada por una piedra volcánica que sirve de base a un callao dispuesto en vertical. Original estructura que contrapone la textura rugosa de la lava con la superficie lisa del canto marino, dos elementos, por otra parte, identificativos del paisaje lanzaroteño[212].

Con carácter epigonal, debemos mencionar los pocos cuadros que pintó Álvaro Fariña en la década de los cuarenta y cincuenta, que reproducen rincones cercanos a su domicilio de Tacoronte (Tenerife). *La*

[211] *La Tarde,* Santa Cruz de Tenerife, 26 de enero de 1947, p. 1. Texto transcrito por F. Castro Morales, «Cuarto momento: Paisajes de Guerra y Posguerra», en *Islas Raíces,* Fundación Pedro García Cabrera y Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 2005, p. 465.

[212] A. Arteta Viotti, «Un icono telúrico: el callao en la escultura canaria contemporánea», en *XVII Coloquio de Historia Canario-Americana* (*2006*), Casa de Colón, Gobierno de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, 2008, pp. 1446-1447.



Pinos en rojo. José Sixto Fernández del Castillo. 1952. Colección privada. Santa Cruz de Tenerife.



Tragedia. Fredy Szmull. Circa 1953. Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias. Puerto de la Cruz. Tenerife.

Fuente del Alcalde y *El Calvario* son lienzos continuadores en gran medida de la tendencia postimpresionista que cultivara en sus obras iniciales, si bien ahora la luz y el color son tratados con mayor intensidad[213]. Luminosos son también los paisajes con chabolas que componen la serie que pinta Manuel Ruiz en el Confital.

Iniciada la década de los cincuenta surgen nuevos autores poco proclives al Regionalismo de tinte folclórico, que aportan una obra realista interpretada desde perspectivas más contemporáneas, en sintonía con las visiones austeras que se desarrollan en la Península. Desde una intención más crítica, próxima a planteamientos ecologistas, se manifiestan José Sixto Fernández del Castillo en *Pinos en rojo* (1952) y Fredy Szmull en *Tragedia*. Por otra parte, en Madrid, Daniel Vázquez Díaz, desde la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, impulsa la renovación del planteamiento paisajístico, mensaje que en las Islas es asumido, entre otros, por Alberto Brito[214].

En Gran Canaria, tanto los artistas consagrados, como los más jóvenes se entregan al paisaje desinhibidos: Nicolás Massieu y Matos aporta versiones coloristas y luminosas, destacando en particular la serie del *Roque Nublo*. La renovación adquiere protagonismo con Lola Massieu y Antonio García. Ése último, tras participar en las Exposiciones Provinciales de Bellas Artes celebradas en Las Palmas de Gran Canaria en 1944 y 1946, y su primera individual en el Gabinete Literario (1945), participó en 1949 en la *Exposición de Artistas Contemporáneos Canarios* con la que inauguraba su trayectoria la Galería Wiot. Eduardo Westerdahl destacaba:

> Hemos de dedicar una atención especial a la obra de Antonio García, que viene a ser una sorprendente revelación en esta sala. Creo que desde Oramas no se ha dado un caso de eclosión de vocación artística como el presente «caso de Antonio García»[215].

Lola Massieu comienza a separarse del camino emprendido junto a su tío y da un paso hacia la Abstracción, que nos deja *Paisaje de la Angostura* (1947), enérgica composición tratada a base de sólidos empastes, donde el color modula tanto el dibujo como el volumen.

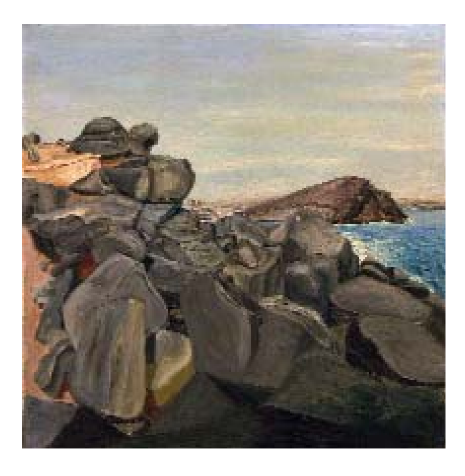
Si comparamos la realidad artística peninsular y la canaria, apreciamos que inicialmente hay cierto paralelismo en el proceso artístico postbélico, pero pronto Canarias despega y recupera sus conexiones europeas. La diáspora fue muy enriquecedora para nuestros creadores, pero no debemos olvidar que Óscar Domínguez sigue en París y Alberto Sartoris opera entre Suiza, Francia, Alemania y España. En nuestro país el arquitecto suizo tendrá sus interlocutores en Cataluña y, principalmente, en Canarias. La aparición de Maud Bonneaud (1921-1971), que se casa con Eduardo Westerdahl en 1955, también reforzará la relación con el contexto europeo. Finalmente, merece ser destacada la presencia de artistas foráneos, viajeros que, en algunos casos, acaban convirtiéndose en residentes, y que juegan un papel importante en la renovación plástica. No obstante, las aportaciones relevantes acontecían en el exte-

[213] C. Conde Martel, *Fariña*, Biblioteca de Artistas Canarios, Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1991, pp. 69-72.

[214] F. Castro Morales, *Islas Raíces*, *op. cit.*, p. 487.

[215] E. Westerdahl, *op. cit.*, p. 2.

rior. En la Península, a pesar de la mediocridad generalizada, surgió en 1957 El Paso, con la aportación de Millares y Chirino, grupo que protagonizaba la emergencia del compromiso colectivo contra una situación de estancamiento cultural y político y respeto a la libertad expresiva de sus integrantes, que protagonizaron interpretaciones personales de la Abstracción. Junto a la preponderancia de la Abstracción Dramática y el Expresionismo Abstracto, se producen incursiones en la Abstracción lírica y geométrica, opciones que se van asentando más allá de la vida del grupo. El mismo año de surgimiento de El Paso, el Equipo 57 investigaba en el ámbito de la Abstracción Geométrica, desde el planteamiento de la obra como esfuerzo colectivo del arte y la arquitectura, con deriva hacia el diseño.



Montaña de Tufia-Gando. Antonio García Rodríguez. 1945. Casa de Colón. Las Palmas de Gran Canaria. [Foto: Javier Pueyo Abril].



Paisaje de La Angostura. Lola Massieu. 1947. Colección herederos de la artista.

Estas tendencias conviven con un Realismo no académico surgido a mediados de la década, con Antonio López, Julio López Hernández y Francisco López Hernández. Luego se avanzará hacia la Nueva Figuración a comienzo de los sesenta. La coexistencia de opciones contrapuestas invitaba a creer en una tolerancia extensible a los planos social y político, pero aún habría que esperar más de un decenio para que esto realmente fuese así. Por ello resulta más ajustado hablar de convivencia de la cultura oficial con algunas tendencias innovadoras surgidas en la segunda mitad de los cuarenta, y con el Informalismo y cierto Realismo crítico que genera la acción policial y legal contra sus protagonistas, en las postrimerías de los cincuenta. Esta dicotomía se aprecia especialmente en el ámbito de la plástica, donde no existió homogeneidad.

Reafirmando la tradicional vocación atlántica y europeísta de las Islas, se trató de sustituir la voluntad de estrechar la dependencia respecto de la Península, objetivo que rigió la actuación del Mando Económico durante la Autarquía, por el nexo europeo y americano. La Nueva Figuración carecía de interés para Eduardo Westerdahl, empeñado en una defensa a ultranza de la Abstracción, preferentemente geométrica y, también informalista. Con el retorno de Pedro González, en Tenerife, y la incorporación de Enrique Lite al debate crítico, se asiste a un estéril combate maniqueo entre figurativos y abstractos. Una caricatura de Harry Beuster muestra el animado ambiente de la tertulia del Café el Águila, arena de disputas y debates artísticos.

César Manrique, de vuelta en Lanzarote, libra otra batalla diferente, en la que se entrelaza la defensa de la arquitectura tradicional, la concienciación popular ante el patrimonio natural y cultural y la apuesta por la vanguardia, que saca de su estudio para el disfrute de la comunidad. Una fuente para el recinto infantil del parque Municipal de Arrecife propicia la vivencia joven con el arte actual. Esta primera experiencia en el territorio urbano, hoy desaparecida, quedó definida por la superposición de tres callaos perforados dispuestos en posiciones diferentes. Se ha puesto en relación con la obra realizada por Pancho Lasso en la década anterior[216].

Los primeros años setenta aportan pocas novedades al género paisajista. Desde el Círculo de Bellas Artes se consagran fórmulas ancladas en el pasado. Apenas se dan síntomas de libertad, de modo que los ar-

[216] A. Arteta Viotti, *op. cit.*, pp. 147-148.



Composición. Pancho Lasso. Colección Lasso Bonmati. Madrid.

tistas más jóvenes apuestan por la vanguardia abstracta. Los creadores ligados a Nuestro Arte y preocupados por prácticas experimentales visionan la naturaleza recurriendo a novedosos materiales que fusionan con elementos orgánicos del territorio insular. Felo Monzón, realiza interpretaciones telúricas de una realidad geográfica que organiza en módulos, estructura que apreciamos en *Tierras Quemadas* (1963).

El encargo que José Abad recibe en 1967 para homenajear al ingeniero de montes Francisco Ortuño en el mirador que lleva su nombre, sito en el paraje de la Esperanza, hace que indague en fórmulas plásticas con el claro propósito de apresar el valor natural del entorno. El resultado, en perfecta simbiosis con el medio, quedó definido por dos gruesas planchas verticales de hierro, dispuestas angularmente, entre las que se inserta el tronco seco de una sabina que el autor recupera en el macizo de Anaga[217].

Plácido Fleitas avanzaba en sus incursiones abstractas, inspirado por la obra de dos autores ingleses que marcarán su trayectoria, Henry Moore y Barbara Hepworth. Ambos jugaban con el espacio y la luz a través de volúmenes y oquedades, herencia que el creador recogerá en una serie de dibujos que le conducen años después a la serie escultórica que él mismo denominó *Fósiles*. Pero no es menos cierto que la producción de aquellos artífices se encuadraba en la praxis de la escultura vitalista, basada en devolver a la naturaleza el material que ésta le había proporcionado, idea con la que se siente plenamente identificado. Desde que regresa a Canarias, su producción se irá acercando cada vez más a la geología isleña, dejándose sugestionar por formas armónicas que le llevan a *Magias de la Naturaleza*, título genérico que da a un conjunto de imponentes piezas de arenisca extraídas de la orilla del mar y trabajadas en el mismo lugar, la playa de Las Alcaravaneras. Sus formas sinuosas y cualidades porosas conectan con la estructura geológica del paisaje insular, asociación que ya advertía Vicente Aguilera Cerni, en 1964, al firmar el prólogo de la exposición celebrada por Fleitas en las Galerías Syra, en Barcelona:

Plácido Fleitas tallando directamente sus *Magias de la Naturaleza*. Años sesenta. Las Palmas de Gran Canaria.

> Para llegar a ser el gran escultor que es, para alcanzar ese lenguaje tan suyo y tan universal, para permanecer, desde 1935, en que realiza su primera exposición hasta hoy en la más firme línea del nivel de su tiempo, nuestro Plácido Fleitas no ha tenido que alejarse de su mundo canario, mundo de extraña y agreste —volcánica— geología, de una parte, y de dulces y amables valles, de otra, mundo de misteriosa civilización histórica —¡aquel cenobio de Valerón, con sus trescientos sesenta y cinco huecos, a modo de habitaciones, labrado de toba volcánica, como una gigantesca escultura de agudos perfiles y obsesionantes vacíos! [218].

Logra obtener así un potencial estético convirtiéndose en precursor de una de las tendencias más fecundas de la plástica insular, digno exponente de la hipótesis sensorial enunciada por Pedro García Cabrera en *gaceta de arte: El hombre en función del paisaje* [219].

Ya situados en los setenta, Martín Chirino emprende nuevos y arriesgados signos que cristalizan en *Los paisajes* (1974-1978)[220]. Interés por el medio natural muestra también la última etapa de la producción

[217] F. Castro Morales, *José Abad, op. cit.*, pp. 56-57.

[218] V. Aguilera Cerni, *Plácido Fleitas*, Catálogo de la Galería Syra, Barcelona, 1964.

[219] F. Castro Borrego, «Plácido Fleitas o el enigma de la ordenada gracia», en *Plácido Fleitas: Naturaleza y escultura*, Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM, Gobierno de Canarias, 2000, p. 42.

[220] A. Alemán Gómez, *El espacio forjado (Martín Chirino)*, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1994, pp. 103-107.



Sin título. Manuel Martín Bethencourt. Circa 1979. Colección privada. Tenerife.

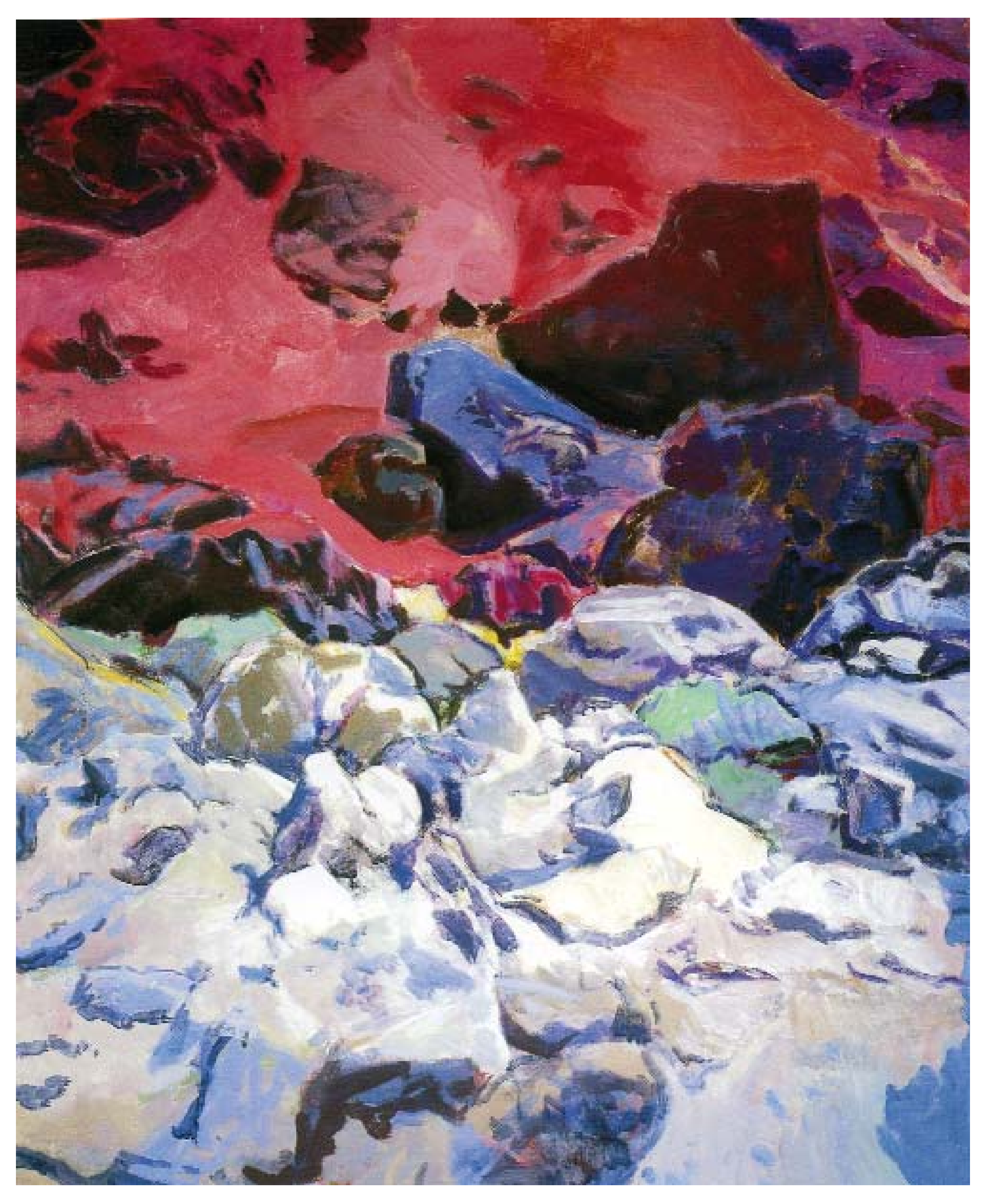
escultórica de Tony Gallardo. En 1977, valiéndose de cantos rodados, de los abundantes «callaos» que forman las costas de Gran Canaria y del sustrato volcánico, presenta las series *Piedras canarias* y *Callaos*, denominaciones que resultan bien expresivas de sus nuevos intereses plásticos. Con dicción contemporánea, Gallardo interviene en la materia aplicando leves incisiones geométricas que conectan con las practicadas por los aborígenes canarios en los cantos del barranco de Balos[221]. Surge así *Magmas* (1979-1980), serie formada por exuberantes y sugerentes masas de dura roca volcánica con las que el creador evoca el origen y la misteriosa fisonomía del entorno insular. La influencia de su pasado constructivista se hace notar en los incisos y rígidos cortes con los que perfora la piedra, originando marcados contrastes entre las protuberancias externas de perfil sinuoso, y la superficie lisa, casi resbaladiza, del interior. La manipulación del artista en estas piezas es mayor que en las anteriores, pero ambas contienen intenciones emocionales muy similares, en las que naturaleza y artificio parecen ir de la mano[222].

A lo largo de los setenta, la naturaleza canaria acapara de nuevo la atención de distintos artistas. A todos acompaña el sentimiento de la modernidad y el deseo de superar visiones idílicas y sesgadas. Máximo Escobar interpreta los parajes volcánicos de Fuerteventura con renovados signos lingüísticos. Baudilio Miró Mainou (1921-2000) mantiene la percepción expresionista que por influjo del paisajismo catalán, caracterizó a su producción anterior. Sin embargo, a mediados de la década, sintetiza las formas, convirtiéndolas en cuidadas abstracciones. La intensidad lumínica y el color, tratados individualmente, constituyen claras metáforas de un paisaje cuya filiación canaria es indudable.

Aires frescos alientan también a la acuarela. Manuel Martín Bethencourt renueva el lenguaje, pero también la técnica, interviniendo en el

[221] J. M. Bonet, *El País*, Madrid, 6 de marzo de 1978 y J. M. Bonet y J. L. Gallardo, *Tony Gallardo*, Biblioteca de Artistas Canarios, Gobierno de Canarias, 1992, p. 136.

[222] F. Calvo Serraller, «Tony Gallardo al aire libre», en *El País*, Madrid, 8 de noviembre de 1978.



Paisaje volcánico. Baudilio Miró Mainou. Colección Gobierno de Canarias.

papel, al que arranca distintas capas. El resultado es una superficie rica en calidades matéricas. Sobre la textura blanca y rugosa distribuye suavemente el color, sugiriendo accidentes geográficos. Otro acuarelista, Facundo Fierro, siguiendo un proceso pictórico menos atrevido atrapa su ensoñación *Poema del volcán: retama* (1979-1981).

Entre los extranjeros que cultivaron el paisaje destaca Vicki Penfold, de origen polaco, una gran viajera establecida desde 1965 en Tacoronte. Sus versiones rompen los cánones clásicos en un ejercicio de pura imaginación, un universo subjetivo reforzado por una técnica suelta y brillante colorido. *Mimosas al viento* (1977) es tan sólo uno de los muchos ejemplares botánicos que Penfold registró siguiendo un peculiar lenguaje expresivo[223]. Entre la nómina de artistas extranjeros destacan Walter Meigs, cuyos paisajes irradian un intenso resplandor y Guido Kolistcher quien escrudiña la geología de La Gomera, atrapándola en aguafuertes abstractos.



Mimosas al viento. Vicki Penfold. 1977.

Aunque el paisaje cobra una pujanza inusitada, la burguesía local favorecerá con su demanda la pervivencia del género retratista. En Gran Canaria fue cultivado durante más de cuarenta años por Tomás Gómez Bosch (1940-1970). Los personajes comparten protagonismo en sus lienzos con recreaciones paisajistas de fácil identificación, fórmula en la que también se acomodaron otros pintores de posguerra. Citemos entre ellos a Teodoro Ríos (1917-1992), que alterna etapas de su vida entre La Habana y Santa Cruz de Tenerife, ciudades que se reparten una producción amable, caracterizada por una sólida técnica y sutil pincelada.



Retrato de Dolores Torres Valido. Manuel Millares. Ca. 1948. Colección privada. Tacoronte. Tenerife.

Las composiciones de los personajes en elegantes escorzos y la facilidad con la que define rasgos psicológicos, convirtieron el estudio de Carlos Morón, en Las Palmas de Gran Canaria, en un lugar en el que se dieron encuentro no sólo miembros de la burguesía insular, sino también del sector político y religioso.

La libertad creativa perseguida por los vanguardistas lleva consigo, por razones obvias, un rechazo al comitente y sus exigencias, de ahí que el retrato quede premeditadamente apartado de sus intereses. De recurrir al género lo hacen bajo criterios diferentes que poco tienen que ver con las características del mismo. Juan Ismael cultivó el género, manipulando el enfoque y la disposición tradicional con su habitual universo simbólico, tal como refleja *Autorretrato de Juan Ismael. 1845* (1945)[224]. Ecos del espacio surrealista y en particular de Giorgio de Chirico, se desprenden del *Autorretrato de la sardina* (1949), particular interpretación personal formulada por Carlos Chevilly, dentro de un ambiente anidado por naturalezas muertas, táctiles y misteriosas[225].

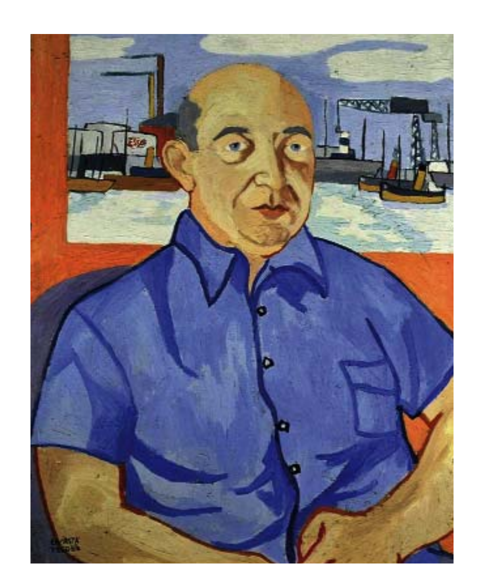
Manolo Millares dibuja a finales de los cuarenta numerosos retratos, realizados con tinta y grafito, como el de *Dolores Torres Valido*. En los retratos anteriores a su ingreso en El Paso, uno de *Alonso Quesada* (1951) y una representación de sí mismo, se observa un intenso cromatismo, respuesta en opinión de Fernando Castro a una interpretación crítica del momento que se vivía como *afirmación gozosa y rotunda de la vida frente a la negación de la misma impuesta por el régimen franquista* [226]. Elvireta Escobio, recurre al paisaje marítimo como fondo, como se

[223] F. A. Ruiz Rodríguez, *Vicki Penfold*, Biblioteca de Artistas Canarios, Gobierno de Canarias, 2006.

[224] E. Padorno, *Juan Ismael*, Biblioteca de Artistas Canarios, Gobierno de Canarias, 1995, pp. 71-73.

[225] A. Ortega, *op. cit.*, pp. 55-58.

[226] F. Castro Borrego, «Apuntes para una sociología del retrato en la pintura canaria del siglo XX», en *Rostros de la Isla. El arte del retrato en Canarias (1700-2000),* Cabildo de Gran Canaria, 2002, p. 84.



Retrato de mi padre. Elvireta Escobio. Ca. 1950. Colección privada. Gran Canaria.



Bodegón. Pedro de Guezala. 1947. Medalla de la Primera Regional de Pintura organizada por la Universidad de La Laguna. Colección particular. Tenerife.

ve en el *Retrato de mi padre* (c.1950). Vicki Penfold, se siente cómoda trabajándolo tanto en pintura como escultura. Sus lienzos reflejan el aprendizaje con Kokoschka, del que hereda la expresividad, una gama de colores restringida y el peculiar trazo violento. Sus máscaras y bustos, realizados en bronce atomizado con resinas, reflejan sus indagaciones sobre los efectos derivados de la incidencia lumínica sobre el modelo[227]. Un sentido más crítico muestra Gonzalo González a finales de los setenta, en la serie de *Las Señoras* (1978), mujeres ataviadas con ropajes propios del Ochocientos, ofrecen por rostro una gallina desplumada. Con ellas el pintor expresa su rechazo hacia costumbres al servicio de la burguesía[228].

En años de carencias, la exuberancia de los productos canarios se convirtió en argumento para muchos pintores, que veían en la feracidad de la tierra un símbolo más de la identidad insular. Las pinturas de matiz folclórico o costumbrista reflejan la riqueza y el exotismo de los frutos de la tierra, formando parte de escenas festivas relacionadas las más de las veces con la cosecha.

Guezala da protagonismo absoluto a distintos productos o enseres típicos que acompañan a sus magas, convirtiéndolos en bodegones; de hecho, en 1943 concurrió a la exposición celebrada en Madrid con un *Bodegón* que es valorado positivamente por la crítica, y cuatro años después recibe la Medalla de la Primera Regional de Pintura de la Universidad de La Laguna. A pesar de ser lienzos de composición sobria, los ingredientes se disponen de forma descuidada, caracterizándose asimismo por un tratamiento hiperrealista[229]. Composiciones premeditadamente organizadas caracterizaron las acuarelas que Bonnín dedicó al género en esa misma década. Destacan especialmente sus floreros: rosas, crisantemos y flores de pascua integran un repertorio sutil abordado bajo pautas realistas, enalteciendo incluso el instante en el que comienza a perder su frescor, tratamiento minucioso que hace extensible a los paños o manteles con los que cubre las mesas[230]. En Gran Canaria, la misma actividad ocupa a Tomás Gómez Bosch, cuando tras la Guerra Civil recupera el interés por la pintura. Había conocido poco antes a Zuloaga, de quien adoptará la solidez en la composición formal. A través de este género, se acercó a la tierra isleña, captando con sus pinceles la profusa variedad de frutos, incluso las variantes de una misma especie en función del lugar en el que eran cultivadas. *Bodegón con manzanas* (1965) o *Bodegón con papayos* (1970) muestran el recurso al resaltar lumínicamente los frutos sobre fondos neutros, libres de cualquier otro aditamento que distraiga la atención del espectador[231].

Entre los numerosos cultivadores del bodegón y la naturaleza muerta, encontramos algunos que situarán la temática dentro de la modernidad y otros lo han elegido como vía de retorno a una Figuración expresionista. Así, Carlos Chevilly lo sitúa en las coordenadas de una Figuración renovada, tal como se aprecia en *Jarra, taza, pan y huevos* (1942). Sin embargo, esa influencia pronto se desvanece, una vez filtrada su mirada por la pintura metafísica. La luz se torna más intensa, a la par que las tonalidades se aclaran, ganando los objetos en ligereza, den-

[227] F. A. Ruiz Rodríguez, *op. cit.*, pp. 83 y 118-119.

[228] *Ibídem.*

[229] P. Trujillo La-Roche, *op. cit.*, pp. 90-97.

[230] C. González Cossío, *op. cit.,* pp. 103-108.

[231] J. Allen, *Frutos de la tierra. La naturaleza muerta en la pintura canaria*, Cabildo Insular de Gran Canaria, 2006, pp. 71-72. Mª R. Hernández Socorro, «Bodegones con vida canaria. Bodegones con vida universal» en *Tomás Gómez Bosch, pintor y fotógrafo,* catálogo exposición comisariada por Ángeles Alemán, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2009, pp. 49-57.



Mujer con bodegón. Carlos Chevilly. 1943. Colección privada. Santa Cruz de Tenerife.



Bodegón de la plancha. Juan Guillermo. 1960. Colección privada. Madrid.

tro de una atmósfera de clara densidad. *Mujer con bodegón* (1943) combina el bodegón con la figura. Carlos Morón (1921-1999) trabajará la naturaleza muerta desde el punto de vista metafísico propio de las vanguardias italianas, dicción que introduce tras su estancia en Roma. Esa misma influencia marcará la producción de Gregorio Toledo (1906-1980), apreciable tanto en *Tienda de flores* (1942) como en *Bodegón de las chirimoyas* (1960), aunque más interesante y personal se muestra en otras composiciones en las que se descubren elementos alegóricos, tendencia de la que resulta un buen exponente *Rincón del estudio* (1948), bodegón en el que predominan los objetos musicales[232].

Juan Guillermo en la última exposición que celebra en Canarias (Gabinete Literario, Las Palmas, 1945) daba a conocer varias naturalezas muertas interpretadas desde una óptica realista cargada de lirismo. Frutos en un primer plano y perspectivas de los riscos en el fondo, establecen una entrañable relación, aportando una visión subjetiva e intimista del entorno insular. La dureza de sus ingredientes preconizan las realizaciones de su posterior etapa madrileña, momento en el que la propiedad matérica, la geometría y la expresión conformarán las líneas de su producción, entre la que cabe mencionar a modo ilustrativo *Bodegón de la plancha* (1960)[233].

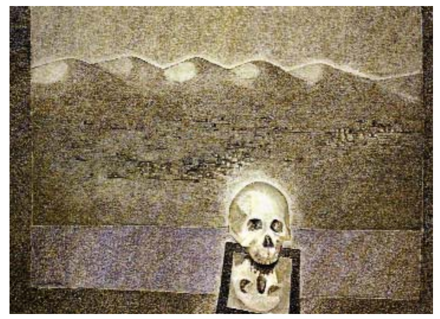
Cristino de Vera ha hecho del bodegón el motivo fundamental de su pintura. En los años cincuenta se inicia en el género y continuará cultivándolo hasta fechas recientes, introduciendo lógicas variantes con el devenir de los años. Su obra reitera, con invención inagotable, una serie de signos que le han hecho fácilmente identificable: mesa, rosa, cráneo, reloj, ventanas…. Todos ellos se disponen en el cuadro con apa-

[232] J. Allen, *op. cit.*, pp. 82-87.

[233] P. Almeida Cabrera, *op. cit.*, p. 102.



Serie Azoteas. Pepa Izquierdo. 1998. Colección privada.



Cráneo, espejo y visión del sur de Tenerife. Cristino de Vera. 1989-90. Gobierno de Canarias.



Sin título. Pedro González. 1992. Colección privada.

rente afabilidad, quedando subyugados por el tratamiento que el pintor hace de la luz. Al igual que el resto de su producción, la interpretación que hace de este género se ha puesto en conexión con un pensamiento místico y espiritual[234].

Lola Massieu inicia en el bodegón una línea más transgresora, preludio de su arribada a prácticas vanguardistas, diluyéndose la Figuración a favor de la Abstracción, hasta llegar a la pintura informalista. Sus naturalezas muertas se muestran sobrias y se rigen por la geometría y la densidad matérica[235]. La interpretación contemporánea del bodegón tiene en Pedro González a otro de sus grandes cultivadores. Como ha señalado Jonathan Allen su sensibilidad lo convierte en *un deconstructor objetual y un reconfigurador informalista de la naturaleza muerta, señalando mediante la morfología abstracta la presencia real de los objetos* [236].

Junto a los ya citados, también dedicaron a la naturaleza muerta, al menos un apartado de su producción, Baudilio Miró Mainou, que la interpreta en los años cuarenta con un lenguaje cercano al Expresionismo catalán. Por su parte, Manrique de Lara aborda el género en las décadas siguientes con notables oscilaciones. Inicialmente articula pautas realistas que darán paso a fórmulas postexpresionistas, deparando éstas poco después, en una suerte de Constructivismo lírico, que abandona para centrarse en una práctica hiperrealista, con ensayos de perspectiva. Este último lenguaje servirá a Pablo Martín Madera para plasmar en acuarela distintos frutos tratados a modo de miniaturas. Pino del Castillo recurre a la seda como soporte de unas composiciones que se diversifican en distintos lenguajes sin perder de vista la Figuración, mientras que Ulises Parada se decanta por el metacrilato, explorando la luz y los efectos de transparencia[237]. Juan Antonio de la Nuez, desde la pureza de

[234] R. Salas Lamamié de Clairac, *Cristino de Vera*, Biblioteca de Artistas Canarios, Gobierno de Canarias, 2002.

[235] O. Britto Jinorio, *Lola Massieu*, Biblioteca de Artistas Canarios, Gobierno de Canarias, 1995.

[236] J. Allen, *op. cit.*, p. 94.

[237] *Ibídem*, pp. 97-101.



Virgen con niño. Felo Monzón. 1954. Centro Atlántico de Arte Moderno. CAAM. Cabildo de Gran Canaria.

su estética, logra una expresión casi caligráfica del espíritu de las cosas sobre la superficie del cuadro. Pepa Izquierdo investiga con la perspectiva y modela el soporte de madera sobre el que fija sus témperas, para luego delinear y difuminar la realidad de los objetos.

La temática religiosa refleja igualmente la dualidad de la época, la convivencia de diferentes maneras y estilos. Incluso el comitente más conservador, se revela tolerante bajo el estímulo de la gran renovación litúrgica que acontece en los años objeto de este estudio. Por este motivo, aunque cabría esperar respecto a las centurias precedentes que la temática religiosa decayera considerablemente, siguiendo la tónica iniciada ya en el Ochocientos, a consecuencia del proceso de laicización que vivió la sociedad, no es menos cierto que buena parte de los artistas insulares realizaron obra de carácter sacro, y no siempre por razones de encargo y necesidades de sustento, como en muchas biografías se ha dado a entender con el fin de disculpar una dedicación que supuestamente empobrecía la imagen del creador. Con esta observación no pretendemos descartar de forma genérica el argumento esgrimido, pues en algunos autores resulta notorio un cambio no sólo en la orientación temática sino también en la dicción, particularmente en los años de posguerra, en los que se vieron obligados a renunciar a determinadas líneas artísticas consideradas sospechosas. La Iglesia se convierte en el gran comitente artístico durante los años cuarenta españoles al emprender la tarea de reponer todo el patrimonio artístico destruido durante la guerra y a crear nuevos conjuntos acordes con la vocación católica del Régimen de Franco. Se pretende conservar el sentido tradicional de las obras, en su mayoría de un Realismo expresionista, y la vez crear una iconografía renovada, en sintonía con la nueva situación y la sensibilidad que de ella emerge. En estos momentos la Iglesia Católica adquiere el rango de Iglesia oficial y su imagen pública se hace eco de ello[238].

Jesús Arencibia es uno de los pintores que con más profusión abordó motivos religiosos. Su producción religiosa ya despunta en 1941, cuando expone en la sede del Cabildo Insular de Gran Canaria *Tobías y el Arcángel* y el *Políptico de San Antonio Abad*, integrado por once pinturas, que recogen influencias del Barroco fusionadas con la estética canaria que había asumido durante su estancia en la Escuela Luján Pérez. En esa disolución basará sus estrategias pictóricas, que no siempre fueron bien entendidas por el público.

Será habitual encontrar artistas que habían iniciado su catálogo con obras inspiradas en motivos folclóricos coloristas de claras intenciones decorativas y efectista monumentalidad, aplicando su arte a la temática religiosa, muy demandada en las décadas de los cuarenta y los cincuenta por coleccionistas privados. Tanto Aguiar como Arencibia tratan los temas religiosos con una dicción plástica que no puede calificarse como académica, aunque ponen su arte al servicio de las tendencias oficiales de la Iglesia y el Estado. Incluso artistas que se mantienen claramente distanciados de la oficialidad, como Felo Monzón, realizan incursiones a la temática religiosa desde el costumbrismo, tal y como se aprecia en *Virgen con niño* (1954).

[238] Sobre las muchas obras de esta tipología consultar P. Almeida y AA.VV., «Sobre la pintura de caballete de Jesús Arencibia», en *Jesús Arencibia. Exposición antológica,* Las Palmas de Gran Canaria, (Madrid), 1991.

La persistencia temática respondió a la propia espiritualidad del artista o a la intención de reflejar las creencias de un pueblo como una seña más de la identidad insular. Así Carlos Chevilly en mayo de 1963 concurrió con la *Santa Cena*, un óleo de gran formato, a la IV Exposición Regional de Pintura y Escultura del Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife[239]. Acudieron los grancanarios Felo Monzón y Lola Massieu. Manuel Bethencourt realiza el *Cristo de Almáciga*.

Plácido Fleitas, quien en 1945, mientras realizaba obras bajo los supuestos estéticos de la Escuela Luján Pérez, dentro de un período de su producción aún bastante heterogéneo, talla en madera de cedro y barbuzano la *Anunciación*, un bajorrelieve de equilibrada composición, con ciertas reminiscencias iconográficas renacentistas[240].

Antonio Padrón siente gran atracción por esta temática desde los inicios de su producción, pero nos han llegado pocos ejemplos porque decidió ocultarla en el reverso de otros lienzos que finalmente quedaron transformados en bodegones. Entre 1950 y 1958, recluido en el entorno galdense, plasma distintos trasuntos que aborda con su peculiar visión primitivista basada en perspectivas y modelados algo ortodoxos, y en los que el dibujo es tratado con intencionada ingenuidad. Recurriendo a esos principios estéticos participa en la VIII Bienal Regional de Bellas Artes (Gabinete Literario de Las Palmas, 1957), obteniendo el Primer Premio con el óleo *Ángeles*. Años antes había realizado *Vía Crucis,* organizando una composición trapezoidal que dispone en primer plano la narración sobre un montañoso paisaje que le sirve de fondo. Después Padrón se interesa por aspectos populares de la religión como las procesiones, trabajando incluso en bocetos para las tradicionales alfombras del Corpus. Como si de una premonición se tratara, el año de su muerte inicia *Piedad,* trabajo de resabios cubistas que deja inconcluso y cuya organización plasma en distintos bocetos, reflejando con ellos el escrupuloso transcurso de preparación al que el pintor subyuga su obra[241].

El pintor Carlos Morón (1921-1999), más conocido como retratista, pinta *La Virgen de los Reyes* (1954) para la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción en Valverde, por encargo del arcipreste de El Hierro, Armando Montoliú Marzal. Partiendo de fotografías y orientaciones escritas que le fueron remitidas, su paleta plasmó fidedignamente la iconografía mariana venerada en la ermita de El Pinar. El lienzo registra la imagen mariana inserta en una hornacina, con sus característicos atributos e inundada de luz, siendo el marco obra también del artista[242].

El contenido religioso se fusiona sorprendentemente con el paisaje: Martín González descubre en los *Azulejos del Teide* una intensidad especial e inicia una larga serie de pinturas sobre este lugar que, para él, tiene un valor que va más allá de lo meramente paisajístico. La crítica comienza a valorar la vibración espiritual existente en la atmósfera de sus paisajes. En 1937 un anónimo articulista destacaba ya el aire de *Los montes Azulejos*, obra pintada en Las Cañadas del Teide: *Esa atmósfera que llena los distintos planos del cuadro. Esa vibración luminosa que destaca los valores pictóricos con dulce espiritualidad*. Y concluía afirmando:



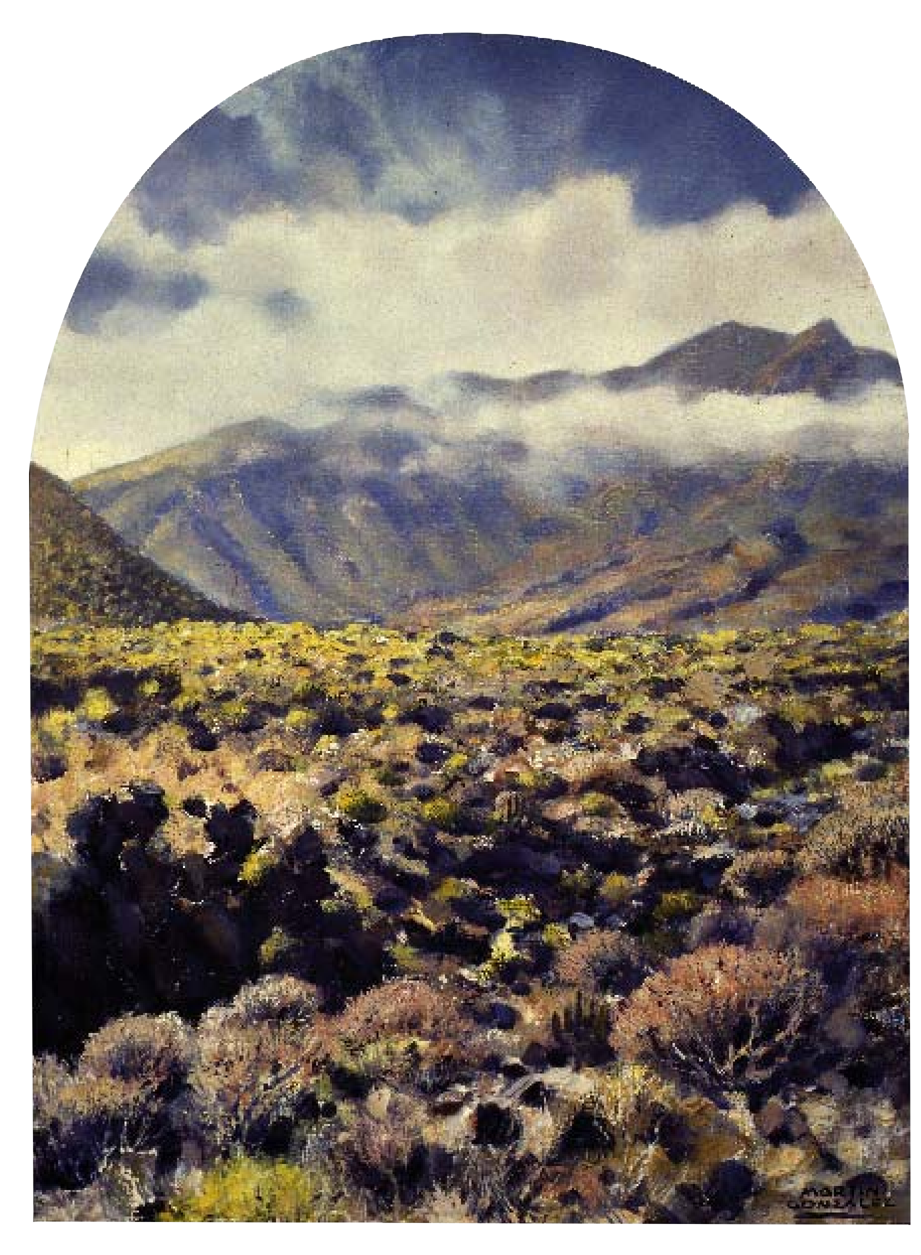
La Virgen de los Reyes. Carlos Morón. 1954. Iglesia de Nuestra Señora de la Concepción. Valverde. El Hierro.

239 L. Ortega Abraham, *op. cit.*, p. 76.

240 C. Pérez Reyes, *op. cit.*, p. 67.

241 L. Santana, *Antonio Padrón*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1974; V. Padrón Martinón, *El pintor Antonio Padrón*, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1986; E. Hernández Cabrera, *Antonio Padrón,* Gobierno de Canarias, Tenerife, 1984; C. Ubierna Expósito, «Piedad», en *La Huella y la Senda*, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, pp. 715-716.

242 C. Batista Falcón, «Virgen de los Reyes», en *La Huella y la Senda*, *op. cit.*, pp. 713-714.



Tierras de Tinguaro. Manuel Martín González. 1959. Basílica de Nuestra Señora de Candelaria. Candelaria. Tenerife.

Esta pintura tiene alma..., aseveración que abrirá una vía valorativa de su obra que desembocará en una interpretación religiosa, católica, unos años más adelante.

En diciembre de 1938 Manuel Martín González exponía en el Círculo de Bellas Artes sus paisajes de Tenerife, Gran Canaria, Lanzarote y Fuerteventura. Luis Diego Cuscoy, al reseñar la exposición, definía a Martín González como *el pintor del espíritu del aire que vaga sobre las Islas* [243]. Este aspecto de su obra lo convertirá en una importante figura del arte canario, dentro de un discurso de la pintura religiosa acorde con la orientación de la vida cultural de entonces. En este contexto debe valorarse la disertación de Francisco Aguilar y Paz en el Círculo de Bellas Artes sobre *El símbolo de Tenerife*.

[243] «Ante los cuadros de Martín González», en *La Prensa*, Santa Cruz de Tenerife, 15 de diciembre de 1938, p. 2.




San Jorge. Francisco Borges Salas. 1950. Colección Ignacio Fernández de la Puente. Santa Cruz de Tenerife.


Bonnín cae de rodillas ante el espectáculo de las retamas en flor. Las Cañadas. Tenerife. 1940.

El aprecio del artista hacia este tema, le lleva a seleccionar en 1943 un óleo titulado *Los Azulejos y El Teide* para la exposición de Artistas de la Provincia de Santa Cruz de Tenerife en el Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid. Años después, en una entrevista con Luis Álvarez Cruz señalaba la razón de su interés por este lugar: *porque ha sido el paisaje que más me ha hecho pensar en la grandeza de la Creación. Y esto naturalmente obliga a mucho técnicamente hablando* [244].

Esta mística del paisaje le abre las puertas del encargo de dos grandes paneles para la basílica de Candelaria. En junio de 1959 Martín González terminaba de colocar en dicho templo dos paisajes históricos de dimensiones murales sobre la aparición de la Virgen[245], *Playa de Chimisay* y *Tierras de Tinguaro*; realizados por el pintor desde la convicción de que *individualmente, sin sentimiento religioso no hay pintura ni vida siquiera* [246].

Francisco Bonnín también sucumbe ante el espectáculo de Las Cañadas y se refugia en las cumbres de Tenerife para renovar la temática de sus acuarelas. Las retamas de Las Cañadas del Teide, que también pintara Pedro de Guezala, protagonizan su exposición en el Círculo de Bellas Artes, en julio de 1940. Con tal motivo, insertaba en el catálogo un texto de Francisco Aguilar sobre *El símbolo de Tenerife* y otro de José Manuel Guimerá sobre *El retamar*, en el que valoraba la marcha penosa del creador tras el encuadre oportuno, en una peregrinación solitaria que conduce hacia la conquista de la eternidad: *Todo es simple y es gran-*

[244] L. Álvarez Cruz, «Charlas con nuestros artistas. Martín González nos habla de sus primeros pasos en el arte pictórico y de su labor recia y fecunda», en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 15 de mayo de 1946, p. 2.

[245] V. Borges, «El paisaje religioso en la Basílica», en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 4 de junio de 1959, p. 3.

[246] *Ídem*, «Dos murales del gran pintor de las cumbres isleñas decorarán la Basílica de Candelaria», en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 31 de enero de 1959, p. 12.



Cristo de la Sed. Juan Borges Linares. 1967. Iglesia de la Encarnación. Haría. Lanzarote.

de. Montaña, sol y mar, y entre los pedregales, florido, el retamar. En esta escenografía sublime, el panteísmo nuevamente se erige en la vía de comunicación espiritual: *La cumbre hecha pureza es Dios mismo que parte contigo su riqueza*.

Francisco Bonnín logró también un gran reconocimiento oficial por su labor como acuarelista y dinamizador de la cultura en Tenerife[247].

En la producción gráfica de Francisco Borges Salas, la temática religiosa siempre ha estado presente. Trabajando la técnica del buril exploto al máximo las posibilidades expresivas, siendo notoria su habilidad para distribuir las sombras. La estilización formal y la dicción dramática definen también un catálogo caracterizado por su excelente calidad. De 1950 data el grabado *San Jorge*, vigorosa y tensa composición que rezuma buena parte de su discurso estético. Por esas mismas fechas, en calcografía, abordó el tema del *Descendimiento*, estructurando la composición a base de marcadas diagonales.

Cristino de Vera, tras una primera etapa que gira en torno al paisaje, se orienta hacia una obra fuertemente introspectiva, que algunos críticos sugieren que tiene su espoleta en alguna crisis personal del pintor. Su universo creativo ha recibido el calificativo de «místico», por su trabajo nacido de la austeridad y la poesía, y su personal iconografía, que siempre conduce a una reflexión espiritual en torno a la muerte.

La temática religiosa no sólo fue demandada por el sector eclesiástico y prueba de ello es que en colecciones particulares podemos encontrar muchas otras piezas. Con marcado acento canario y dentro de su habitual línea expresionista, otro escultor, Luis Alemán Montull ha realizado diversas representaciones. Destacamos por su fuerza la titulada *Plegaria,* personificada en una mujer que cubre su curtido rostro con las manos, entre las que sostiene un rosario. Es una figura estilizada que expresa hondo recogimiento, clara alegoría a las arraigadas creencias religiosas que alberga el humilde campesinado.

Juan Borges Linares emprende una ingente obra que dotó con rasgos étnicos isleños, buscando una fisonomía acorde con advocaciones que iban surgiendo en nuevas iglesias y que con frecuencia, de forma poética, eran bautizadas con el topónimo del lugar: *Virgen de la Vega* (ermita de las Adoratrices, Las Palmas de Gran Canaria, 1991)*, Cristo de la Sed* (iglesia de la Encarnación, Haría, Lanzarote, 1967). De todas ellas sobresale *Virgen de El Saucillo* (iglesia de El Saucillo, Gáldar, 1978), hierático grupo concebido en eucalipto rojo bajo esquemas similares a las figuras maternales que había ejecutado durante su estancia en Neuquén (Argentina)[248].

EL VALOR DE LA TRANSGRESIÓN

Aceptada la investigación como fuente de enriquecimiento de las prácticas y lenguajes artísticos, así como la vía para alcanzar una técnica o un procedimiento propios, las singladuras artísticas definen trayectorias más o menos paralelas en las que se suceden diversos estadios evolu-

[247] En 1945 se hace merecedor de la Orden Alfonso X el Sabio, en la categoría de encomienda y es reconocido como Socio de Honor en la Agrupación Española de Acuarelistas. Obtiene la Placa del Mérito Civil en 1946. En 1947 ingresa en la Real Academia de San Fernando. Brasil le conceden la Medalla Anchieta en 1959. Su obra obtiene numerosos premios: en 1942 Bonnín obtuvo el Primer Premio en el Concurso Nacional de Acuarela por su obra Paisaje de La Esperanza. En 1963 en el Cuarto Salón Nacional de la Acuarela de Bilbao es premiada su obra *Nieve en Las Cañadas* y se le otorga una medalla por su veteranía.

[248] Sobre la producción religiosa de este autor consultar S. López García, «Borges Linares: las vetas de su escultura», en *Aguayro*, nº 154, julio-agosto de 1984, pp. 688-689; A. Mª Quesada Acosta y O. Sanabria Díaz, «Borges Linares, su obra en Fuerteventura y Lanzarote», en *IV Jornadas de Estudios sobre Lanzarote y Fuerteventura*, T. II, Arrecife, 1995, pp. 643-661 y F. Cedrés Machín y A. Mª Quesada Acosta, *Borges Linares, versatilidad artística*, Excmo. Ayuntamiento de Gáldar, Gobierno de Canarias y Cabildo de Tenerife, 2006, pp. 89-125.

tivos. El punto de partida se encuentra en la etapa formativa, en la iniciación en los géneros y temas tradicionales, que el artista enriquece desde una voluntad nueva, pues el espíritu de aprendizaje estimula la necesidad de buscar renovadas interpretaciones de la tradición: se reconocen migraciones de la Figuración a la Abstracción y regreso al Realismo, caminos sin retorno hacia el Informalismo, y, casi siempre, temporadas en los territorios de la Abstracción para después recuperar una dicción figurativa renovada. Sobresaltos y vuelcos mayores conducen a los creadores plásticos hacia otros lenguajes visuales como la fotografía, el vídeo, o a abandonar la representación y emprender propuestas performativas, irrumpiendo en las artes de la acción. Todo ello nos habla del valor del proceso creativo y del asentamiento de un nuevo criterio de valoración del artista por su capacidad de reinventar permanentemente su propio lenguaje y de generar una obra diferente, aunque sea a través de la combinación de géneros preexistentes. Al mismo tiempo, en este nuevo clima de desbordamiento de las temáticas, de superación de los límites establecidos, asistimos a una creciente toma de valor del concepto sobre la forma.

La escultura será uno de los ámbitos más fértiles en la conquista del concepto y la interacción con el paisaje, una puerta para la superación de técnicas y materiales tradicionales, incluso para la fractura de las fronteras entre los géneros y el cuestionamiento de la representación, mediante la renuncia a la interpretación del objeto desde el naturalismo y la conquista de la Abstracción; o, a través de las apropiaciones de objetos extra-artísticos y el ensamblaje; mediante la migración hacia la propia naturaleza, para intervenir sobre ella; o en la traslación desde el objeto a la acción, caso de las experiencias performativas ZAJ y las esculturas vivas de Pedro Garhel y la obra intermedia. Se trata de un proceso especialmente notorio si comparamos el punto de partida y los logros alcanzados.

Los cuarenta no resultan excesivamente proclives a la innovación escultórica, siguiéndose en buena medida los lenguajes y técnicas característicos de los años de preguerra. Pocos son los escultores que indagan en nuevos planteamientos, centrándose muchos de ellos en dar respuesta a una serie de encargos oficiales predeterminados formal y estéticamente. Si a ello unimos que numerosos artistas abandonan las Islas en busca de horizontes más amplios y aires de libertad, es fácil comprender que el panorama resulte un tanto atónico.

Aún así, la obra de Enrique Cejas deja atrás la impronta academicista, iniciando una fase más personal, de afianzamiento técnico y depuración de las formas. *Cango* (1943), composición basada en un trance de la lucha canaria ilustra esta indagación. Abraham Cárdenes se ve obligado a compartir la práctica escultórica con la actividad docente que desempeña al frente de las Academias Municipales de Pintura y Modelado de Las Palmas. Se centra en temas religiosos y costumbristas, con una dicción que parte de fórmulas académicas, un tanto amaneradas, que sorprendentemente irá transformando en volúmenes rotundos de resabios miguelangelescos y movimiento barroco. En Madrid se conserva

Mantilla Canaria (1943), aplaudida pieza, de original factura y cadencioso movimiento.

En la nómina de escultores que inician una actividad profunda de investigación, destacan Pancho Lasso, Tony Gallardo o Plácido Fleitas, entregado a una búsqueda de la mayor simplificación de la figura, a través de la estilización y los ritmos ascendentes, sin ocultar un evidente interés por la obra de Brancusi.

Aislado en Lanzarote, Pancho Lasso se cuestiona las prácticas experimentales que años antes había protagonizado en Madrid y busca la inspiración en el entorno insular, utilizando callaos y derivando hacia composiciones de campesinos, abordadas desde un lenguaje deudor del Realismo Social. A finales de la década retorna a Madrid, coincidiendo con la marcha de Eduardo Gregorio a Barcelona, ciudad donde éste logra remontar el paréntesis de inactividad abierto tras la Guerra Civil.

Al inicio de los cincuenta no se registran grandes cambios en el panorama de la escultura insular. Serán los artífices de espíritu más inquieto los que opten por avanzar: Plácido Fleitas, miembro del grupo LADAC, se adentra finalmente en la Abstracción, a partir de la especulación sobre el volumen y el espacio. Tony Gallardo, que expone por primera vez en la *IV Exposición de Arte Contemporáneo* organizada en 1952 por el grupo LADAC en El Museo Canario, se aparta de las enseñanzas académicas y, bajo el influjo del ideario del grupo, se inicia en la talla directa de la piedra, de la que extrae piezas esquematizadas, sometidas posteriormente a un proceso de síntesis formal que preludian su rápida arribada a la Abstracción.

En Madrid, Martín Chirino centrará su atención en las posibilidades del mundo artesanal de la forja. Abandonadas sus figuraciones de corte cubista inicia un rápido camino hacia la Abstracción. Recurre a delgadas láminas férreas que suelda originando composiciones ortogonales, en ocasiones contrastadas con planchas de metal amartillado. Estas estructuras compositivas darán paso a esculturas de tamaño superior cuyas formas se expanden en plena libertad. Su universo plástico investiga sobre la proyección de formas centrípetas en el espacio. Tras una incursión en la Neofiguración retoma esas composiciones, desplegándolas con evocaciones paisajísticas, que pone especialmente en práctica en el espacio público.

Para entonces en Canarias el panorama escultórico se había enriquecido notablemente con la incorporación de nuevas figuras cuyas investigaciones enlazan directamente con el devenir de la escultura española. El peso de la tradición hace que perduren trabajos en piedra o madera, pero es el momento en el que irrumpen nuevos materiales, aportando un rico universo de texturas y composiciones. María Belén Morales abandona el academicismo en 1961 y trabaja el ensamblaje en la soledad de Tacoronte. De 1961 data *Fecundidad*, buen ejemplo de su espíritu escrutador, pues fusiona láminas de hierro con cobre batidos, a los que engarza un fragmento de vidrio. Un año después se acerca a la estética informalista con *Ícaro*, ensamblaje de diversos elementos metálicos, fragmentos de chatarra y utensilios agrícolas aban-

donados, que une con pletinas de hierro para formar de manera somera la anatomía del personaje[249].

José Abad, autodidacta, presentaba en 1962 *Tauromaquias,* serie en la que soldaba segmentos de chapa férrea, resto de corte industrial que al ser ensamblados interactúan con el espacio circundante, convirtiéndose a la postre, la indagación de este maridaje, en una de las constantes más acusadas de su obra, como lo será también su interés por perpetuar en la materia, la huella que imprimen las técnicas e instrumentos con los que la manipula. Recurrió asimismo a materiales de uso cotidiano apropiándose de objetos usuales que dota de intención artística sin modificar apenas su original apariencia.

Tanto José Abad como María Belén Morales y Maribel Nazco transitan alternativamente la Figuración y la Abstracción desde una incesante experimentación formal. En el caso de la escultora, los detalles descriptivos se van diluyendo paulatinamente en sus trabajos figurativos, a la par que explora la naturaleza de nuevos materiales, comprobando su fuerza expresiva. Maribel Nazco traslada criterios pictóricos al tratamiento superficial del metal en su serie de escultopinturas. En Gran Canaria, de las academias dirigidas por Abraham Cárdenes, surgen ya algunos artistas que comienzan a descollar en certámenes y ámbitos expositivos. Trabajan distintas líneas, pero a muchos les une el interés por los valores plásticos del entorno insular y la práctica de fórmulas expresionistas, tanto desde el punto formal como técnico. Ese es el caso de Borges Linares a quien le atrae el mundo campesino y las culturas primitivas, temáticas a las que se acerca con cualidades propias de un antropólogo. Lola Massieu desde finales de los cincuenta incorpora materiales extraartísticos como el alquitrán a las pinturas. Luego, Arminda del Castillo utiliza aneas de plataneras y, posteriormente ensaya la utilización del alquitrán.

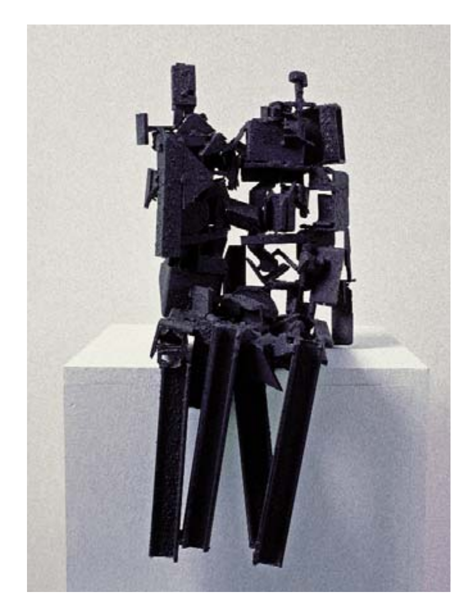
Plácido Fleitas seguía apegado al entorno insular, evocándolo ahora en sus míticas *Magias de la Naturaleza,* otros creadores retornan a las Islas tras periplos forzados o formativos. Eduardo Gregorio lo hacía en 1963 y aunque su actividad escultórica no será prolífica, aporta distintas piezas de alabastro y algunas más trabajadas en gres, claros ejercicios de síntesis formal. Por su parte, César Manrique regresa en 1968, y entusiasmado por la textura y el cromatismo de las rocas volcánicas, realiza murales para varios hoteles, dentro de una campaña ecologista y artística, que dejará abierta como reclamo turístico de su isla natal. Más interesantes desde el punto de vista escultórico son las piezas que ubica en el ámbito público, utilizando chatarras que somete a distintas policromías.

Tony Gallardo, dentro de la reivindicación neoindigenista que se vive en los años setenta inicia trabajos en piedra, recurriendo a modos expresivos cercanos a las prácticas del minimal norteamericano. Presenta las series *Piedras canarias* y *Callaos*, denominaciones que resultan bien expresivas de sus nuevos intereses plásticos[250].

Entusiasmado recorre la isla, deteniéndose en parajes de abrupta orografía, para seleccionar torrentes de lava petrificada. Surge así, *Mag-*



Ícaro. María Belén Morales. 1962. Colección privada. [Foto: Efraín Pintos].



Pareja. José Abad. Ca.1964. Centro Atlántico de Arte Moderno. CAAM. Cabildo de Gran Canaria.

249 J. Corredor-Matheos, *María Belén Morales. Núcleos*, Gobierno de Canarias, 2004, pp. 17-27.

250 J. M. Bonet, *El País*, Madrid, 6 de marzo de 1978 y J. M. Bonet y J. L. Gallardo, *Tony Gallardo*, *op.cit.*, p. 136.

mas (1979-1980), serie formada por exuberantes y sugerentes masas de dura roca volcánica con las que el creador evoca el origen y la misteriosa fisonomía del entorno insular. La influencia de su pasado constructivista se hace notar en los incisos y rígidos cortes con los que perfora la piedra, originando marcados contrastes entre las protuberancias externas y la superficie lisa, casi resbaladiza, del interior. La manipulación del artista en estas piezas es mayor que en las anteriores, pero ambas contienen intenciones emocionales muy similares, en las que naturaleza y artificio parecen ir de la mano[251]. En los ochenta Roberto Martinón también trabaja la piedra natural que retira del paisaje para transformarla, conservando parcialmente su apariencia inicial. En otras ocasiones la interviene en su totalidad, aunque respetando el brillo y la textura de la materia, como se aprecia en su serie *Callaos de Taganana* (1984-85). Paralelamente, Juan López Salvador (1951) ensaya composiciones abiertas en las que el vacío del espacio, sugieren parajes desolados que invitan a la consideración de la escultura como lugar.

Tony Gallardo ante *Magma III*. Colección Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.



Paisaje. Juan López Salvador. 1988.

Talleres de restauración, carpinterías y la iglesia de la Concepción de La Laguna, en proceso de rehabilitación, son visitados por Abad en búsqueda de fragmentos de imágenes o balaustres abandonados. Surgen así numerosos altares de similar formato y proporción de los que cuelgan aves, restos de imágenes religiosas espejos e irreconocibles objetos, que acompañan las propuestas neobarrocas. El tratamiento pictórico en negro integrador, desafía a la eternidad parando tiempos diferentes de la mirada y congelando el gesto de los objetos. Con ellos interpreta la vitalidad barroca y rinde entre 1978 y 1983 su particular *Homenaje al Barroco*, primero en la Galería Naviglio (Milán), en el Palacio de Cristal (Madrid) y en el Hospital de Santa Cruz (Barcelona), además de la FIAC de París y la Bienal de Venecia. En la estela de este nuevo estadio del barroco, que acompaña a la recuperación de la figura, se sitúan Juan Bordes, Rosa Hernández, Miguel Ángel Martín, Ana Lilia Martín y Román Hernández.

Diversas líneas de trabajo aparentemente autónomas caracterizan la creación escultórica de María Belén Morales, el trabajo con formas orgánicas en madera y elementos metálicos, aluminio principalmente, siguiendo la línea abstracta de sus *Formas de silencio*, fundiendo el repertorio figurativo y los fondos abstractos, en una atrevida síntesis que apoya la fusión zen de lo masculino y lo femenino, así como su serie *Atlántica* (1986), surgida de la reflexión profunda sobre el valor plástico del espacio, indagación que traslada al ámbito geográfico de la isla y le conduce a la Abstracción Geométrica[252]. Manuel Bethencourt continúa expresando su atracción por temas y maderas africanos. Emprende una interesante etapa en las que sus figuras, ya depuradas formalmente, invaden el espacio, adentrándose en un lenguaje expresivo que derivará en un acusado dramatismo. Yamil Omar (1939) traslada su discurso pictórico al ámbito escultórico. En la serie *Escultoinjertos* recurre a materiales de desecho y telas plastificadas, dejando traslucir un mensaje crítico e irónico. Por su parte, Juan Antonio Giraldo (1937), residente en Las Palmas desde finales de la década anterior, trabaja la vidriera, con una

[251] F. Calvo Serraller, «Tony Gallardo al aire libre», *op. cit.*

[252] F. Castro Morales y Ana Luisa Reimers, «Núcleos», en *María Belén Morales. Núcleos, op. cit*, pp. 61-75.



Cuerpo y arquitectura. Juan Bordes. 1994-95.

amplia gama de materiales; hierro, acero inoxidable y cortén, latón y bronce le sirven para crear pequeñas piezas mutables, como las contempladas en la serie *Dactiliformas* (1978)[253]. Juan Bordes (1948) hace y rehace anatomías fragmentadas en un ejercicio de revisión de la tradición escultórica, desde una voluntad transgresora, trabajando sobre termoplástico y otros materiales sintéticos industriales.

Desde mediados de los ochenta asistimos a un renacer de la escultura en las Islas. En este contexto se enmarcan los trabajos de Antonio del Castillo, Lourdes Barrios, Medín Martín, Fernando García Alba, Eduardo Andaluz, Fernando MENA, Arnoldo Évora, José Darias, Alfonso Serio, Francisco de Armas, Roberto Padrón, Rosa León, Javier Eloy, Francisco Palomino, Alfonso García y Clemente García. La escultura ha sido analizada en diversas muestras en los últimos años. Destaca *Entre la Presencia y la Representación* (CAAM, 1994), exposición comisariada por Nimfa Bisbe que examina su evolución en las dos últimas décadas del siglo XX. Contó con la participación de artistas internacionales (Christian Boltanski, Tony Cragg, Donald Judd, James Turrel, Bruce Nauman, Richard Long o Jan Vercruysse), de la colección de Arte Contemporáneo de la Fundación la Caixa, junto a los canarios Adrián Alemán, Antonio del Castillo, José Herrera, José Luis Medina Mesa y Montse Ruiz.

En la muestra *Tercer Milenio* (La Regenta, 1996) Carmen Cólogan presenta sus *Fulguritas*, irrupción en el relieve y el objeto escultórico a través de piezas realizadas con vidrio machacado y compactado que simulan paisajes con accidentes orográficos regularmente dispuestos en el cuadro. Entre el minimalismo y la consideración objetual de las formas escultóricas, se sitúan las propuestas de Juan Carlos Albadalejo, Lourdes Florido y José María Herrero.

[253] C.C. Hernández, «Escultura en Canarias: 1929-1991», en *El Museo Imaginado*, Centro Atlántico de Arte Moderno-CAAM, 1991, p. 71.



Sin imagen no hay realidad. Néstor Torrens. 1999.

Las instalaciones se hacen presentes a finales de los ochenta y comienzos de los noventa, de la mano de los nuevos comportamientos escultóricos, diluyéndose las fronteras entre el objeto y el espacio, utilizándose nuevos materiales y artefactos. Ildefonso Aguilar que realiza audiovisuales desde los setenta, presenta *Murmullos de un cráter*, imágenes para el concierto de Blas Sánchez en París (1985), que abre el camino hacia sus instalaciones audiovisuales en las que aúna fotografía, música y grafismos para generar un espacio envolvente: *Gestos del paisaje* (El Aljibe, 1995), *Cuatro elementos* (Wehr, Alemania, 1996) y *Deep Blue* (Art Forum Riehen, Suiza, 1999).

José Coyote en 1988 inició su proyecto *500 y pico*, que ofrece una vertiente culturalista sobre las relaciones intercontinentales, haciendo convivir signos y símbolos de las culturas canaria y americana, recurriendo a la videoinstalación y a la hibridación y ensamblaje surrealista de mitos, realizando una interpretación crítica sobre la Conquista de América.

El objeto se incorpora al campo expandido y se provoca la reflexión sobre los prejuicios convencionales, tal y como queda de manifiesto en la muestra *Con[di]vergencias* (1999) en la propuesta de Juan Carlos Batista: *Isla gruyère* (1998) y *Vilaflor 98* (1998) que utiliza como soportes para la imagen de una Naturaleza domesticada los envases comerciales de una pastelería y tetrabriks. Bajo el influjo de Joseph Beuys en los noventa se desarrolla también cierto Neoconceptualismo que convive con el Postminimalismo y aproximaciones al Neopop y al arte póvera. La instalación cobra carácter de arte efímero, y acentúa las paradojas. Sergio Brito, seducido por el espectáculo, participa del pop y cultiva una ironía cáustica. Néstor Torrent practica también la ironía y recurre a la



Un lugar en un determinado momento. Juan Gopar. 1998-1999.



Ventana Atlántica. Serie Confital Bay. Luis Sosa. 1995. [Foto cedida por el artista].

utilización de la materia vegetal, dando vida real a los objetos. En el posminimalismo se sitúa Domingo Díaz que, recurriendo a juegos espaciales y geometrías perspectivas, hace partícipe al entorno en sus esculturas. Antonio del Castillo con sus cajas, palabras grabadas y fechas, crea ambientes herméticos e inquietantes. Luis Sosa documenta las chabolas libres del Confital y las recrea como espacio habitable dentro de las salas vigilidas del CAAM. José Ruiz también se siente fascinado por los recintos y recrea una habitación infantil, con una Barbie travesti, inspirado por un poema de Federico García Lorca.

Juan Gopar, aunque gran parte de su producción la vincula a la pintura, se aproxima al mundo del objeto y el paisaje, a través de sus casas-escultura de gran austeridad, que sugieren la soledad insular, extremo que subraya cuando las traslada al paisaje. En esos territorios, entre la pintura y la instalación, se sitúan Luisa Urréjola y Rubén Hernández, con una plástica de siluetas autónomas desde la que indaga en el objeto y la representación.

ARTE PÚBLICO

La precaria economía y la ideología que caracterizan las dos primeras décadas del franquismo frenarán el escaso desarrollo que presentaba la escultura urbana en las Islas. A excepción del ya mencionado *Monumento a los Caídos* de la plaza de España (Santa Cruz de Tenerife), los conjuntos escultóricos que ahora se erigen se conciben en plena concordancia con la realidad que se vivía. Casi todos llevan inherentes un sentir conmemorativo, pues sirven de homenaje a destacados personajes de

la cultura insular, pero también, por razones obvias, contribuirán a la exaltación de figuras vinculadas al poder. En general, las obras realizadas responden a artífices locales diferentes, y a encargos de variada procedencia, siendo financiados, las más de las veces, por suscripción pública. Obedecen a una tipología muy sencilla, consistiendo en un pedestal formado por un paralelepípedo sobre el que descansa el protagonista, un esquema a todas luces muy simple, que responde a memoriales modestos, generalmente condicionados por limitaciones económicas. Dado la intención humilde que los originaba, la elección de sus respectivos emplazamientos no suscitó grandes estudios urbanísticos, atendiéndose para ello a un sencillo criterio, la relación entre el personaje y un lugar determinado. Un argumento poco adecuado, máxime si tenemos en cuenta que obvia la relación que este género debe establecer con el espacio al que se destina.

Así, de los años cuarenta podemos citar con funciones decorativas, lo que constituye una notable excepción, a la escultura sedente y desnuda de *Danae* (ca. 1944), labrada en piedra blanquecina por Plácido Fleitas, para los jardines del hotel Santa Catalina (Las Palmas de Gran Canaria).

En la década siguiente las Islas se pueblan de efigies cortadas a la altura de los pectorales, que no ofrecían grandes planteamientos estéticos, preocupándose más sus respectivos autores por dejar constancia del parecido físico, que de sus intereses plásticos. Ese parece ser el caso de Plácido Fleitas, que frente a la pieza mitológica recreada con anterioridad, emprende ahora los homenajes destinados a la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria, de *Diego Mesa de León* (1957), *Viera y Clavijo* (1958) y *Alonso Quesada* (1955), siendo quizás este último el único que refleje una visión más cercana a las disquisiciones que planteaba en su habitual discurso artístico[254].

Miguel Márquez Peñate, a instancias del periodista Leoncio Rodríguez González y gracias al Ayuntamiento de La Laguna, vaciaba en bronce los retratos de los poetas *Guillermo Perera* y *Domingo Juan Manrique* (1952), ubicados en la plaza del Adelantado[255]. Para el parque García Sanabria, y por encargo del Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, Alonso Reyes modeló el busto del también poeta, a más de pintor, *Diego Crosa* (1954), poniendo así fin a un proyecto surgido en la década anterior[256].

Dentro de este pobre panorama destacamos la representación de la *Mater Ínsula,* situada en la entrada del Puerto de la Luz (Las Palmas), en una de las explanadas que se configuran con la ampliación que en los años cincuenta, ganándose terrenos al mar, se lleva a cabo dentro del recinto portuario. Fue donada en 1956 por su escultor Juan Márquez, como agradecimiento a la beca que treinta años antes le había concedido el Ayuntamiento para completar sus estudios en París.

Es el primer escultor, al menos que nos conste, que plantea al consistorio la necesidad de crear un programa de ornamentación para la urbe, prestándose a colaborar con el arquitecto Secundino Suazo, autor del plano general de población y bajo cuyas trazas experimentaba la ca-

254 A. Mª Quesada Acosta, *La escultura conmemorativa en Gran Canaria (1820-1994),* Excmo. Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, 1996, pp. 158-160, 152-154 y 141-145.

255 L. Álvarez Cruz, «Dos poetas inolvidables», en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 28 de enero de 1952, p. 3 y «El acto de ayer en La Laguna», en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 28 de enero de 1952, p. 3.

256 «Homenaje a Crosita», en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 11 de octubre de 1954 y «Del homenaje a Crosita», en *La Tarde,* Santa Cruz de Tenerife, 13 de octubre de 1954.

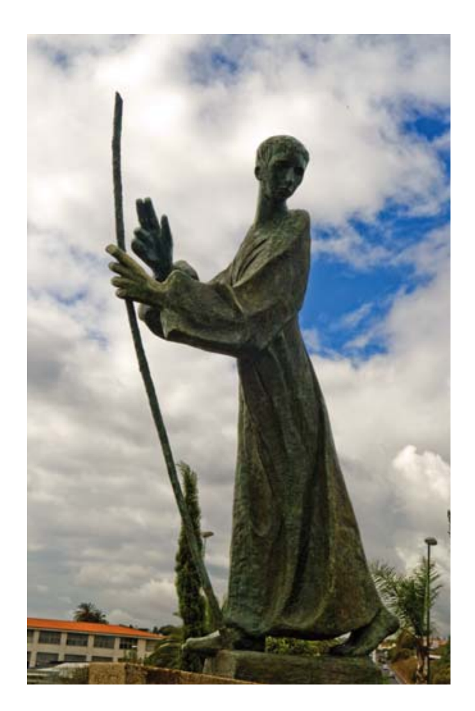
pital grancanaria una interesante transformación. En su opinión, la escultura debía ejercer un papel fundamental en este proceso al estimar que *nuestros escultores tienen una gran misión que cumplir, hermosear la ciudad, llevar estatuas a muchos puntos de nuestra capital […] deseo ver la ciudad con expresiones espirituales y artísticas en sus jardines [...]* [257].

Lamentablemente, la tentativa de Márquez encontró escaso eco, pero al menos nos deja este ejemplo del que deducimos que su intervención podría haber dado buenos frutos. Trabajada en piedra artificial, está resuelta, como expresó su autor, bajo fórmulas *modernas con rasgos y perfiles actuales, con acento y emoción isleña […] canaria* [258]. En su concepción destaca como originalidad la ausencia del pedestal, colocada a ras del suelo. Con esta solución Márquez emula, con algo de retraso, algunas propuestas verificadas por escultores europeos años antes, que intentaban liberar al monumento de perspectivas tradicionales, eliminando las barreras que le distanciaban del espectador.

En Tenerife Cejas Zaldívar, tras regresar de América, se hace con el Primer Premio del Concurso Nacional convocado para el homenaje que Santa Cruz quería rendir a *Teobaldo Power (*1958). Diseñó el proyecto precedido por escaleras de dinámico trazado, figurando el músico flanqueado por dos relieves alegóricos y precedido por tres imágenes femeninas, simbolizando individualmente conocidos ritmos populares: isa, folía y arrorró[259]. Las aportaciones del escultor al ámbito público serán a partir de entonces notables, trabajando tanto la escultura exenta como el relieve. Muchos años después plasmará un monumento dedicado al músico tinerfeño, con fórmulas más simplificadas en la plaza de las Mercedes (La Laguna)[260].

Los años cincuenta se cierran con el grupo escultórico dedicado a *Los guanches de Candelaria*, en el municipio tinerfeño del que toman nombre, y que debemos contemplar dentro del proyecto de urbanización de la explanada que precede a la basílica, obra de Marrero Regalado. Este espacio y el conocido como «plaza chica», que antecede al atrio del templo, pasan a formar un mismo conjunto urbano cuya unidad estilística vino dada por un común programa decorativo ideado por Alfredo Reyes Darias. Organizó un planteamiento ornamental en el que conjuga una fuente, las esculturas citadas y el mobiliario del recinto, trabajado en piedra volcánica coloreada en rojo, material con el que consigue la unidad estilística. Delante de la basílica dispuso la fuente lobulada a manera de concha, característico icono de los peregrinos y clara alusión a las funciones del lugar. Ofrece como fondo un mosaico, elaborado con piedras autóctonas, en el que se representa una procesión de la Virgen de Candelaria.

Sin embargo, lo más representativo de todo el ideario decorativo resultó ser el conjunto escultórico formado por diez figuras, los nueve menceyes guanches más la representación del popularmente conocido como el hidalgo pobre. Estas estatuas, elaboradas también en piedra volcánica de tonalidad rojiza, se ubicaron sobre basamentos de idéntico material, dispuestos de trecho en trecho, en la vertiente marítima, a la que daban su espalda, mostrándose al espectador frontalmente; servían,



Padre Anchieta. Bruno Giorgi. 1960.
La Laguna. Tenerife.

[257] I. Jorge Ramírez, «Juan Márquez y la escultura canaria», en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 29 de agosto de 1980, suplemento. A. Quevedo, «Juan Márquez y la escultura Canaria», en *Diario de Las Palmas,* Las Palmas de Gran Canaria, 29 de agosto de 1980, suplemento.

[258] *Ibídem.*

[259] Almadi, «El escultor Enrique Cejas trabaja activamente en las figuras del monumento a Power», en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 23 de diciembre de 1961. Carlos Pérez Reyes, *op. cit.*, p. 206.

[260] «Inauguración de los bustos de Don Domingo Pérez Cáceres y de Teobaldo Power», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 23 de junio de 1970, p. 5.

a modo de pantalla, para ratificar visualmente el límite entre la costa y la explanada, efecto acentuado por su altura, poco más de dos metros[261]. El paso del tiempo hizo mella en las figuras de modo que en los años noventa se le encarga a José Abad el conjunto broncíneo actual, pasando a ocupar aquellas la rambla de los Menceyes, eje vertebral de la zona de Punta Larga.

Por otra parte, en los años cincuenta se gestaron algunos proyectos que vieron su concreción al iniciarse la década siguiente. Así, La Laguna incorpora a su entramado un par de obras conmemorativas que con el paso de los años se convirtieron en dos claros referentes urbanísticos. La primera, ubicada en la plaza de San Cristóbal, recrea una imagen de la *Milagrosa* (1929), obra curiosamente de temática religiosa, poco frecuente en las vías públicas. Con ella se materializaba una iniciativa impulsada muchos años antes por los Padres Paúles que se vio truncada por la llegada de la República[262].

Mejor factura, ubicación y prestancia nos ofrece la segunda, el *Padre Anchieta*[263]. Desde 1955 había surgido la idea de perpetuar su nombre, y a tal fin, el alcalde Arbelo Padrón abría un concurso que ganó el escultor español, afincado en Brasil, Emilio Fernández Cano. Sin embargo, su proyecto, constituido por un monolito decorado con alegorías y precedido por la figura de Anchieta, quedaría tan sólo en papel[264]. Cinco años después, con gran solemnidad, quedaba inaugurada la escultura actual, uno de los hitos urbanos más destacados de la época, ya que se situó sobre la rotonda Brasil, configurada expresamente para ella en la intersección de las carreteras que conducen a La Esperanza, Geneto y Avenida Trinidad. Sobre un pedestal, elaborado en la isla con granito de las canteras de Tijuca, se erige con cinco metros de altura, la broncínea estatua del protagonista, en actitud de caminante. Su autor fue Bruno Giorgi, renombrado escultor que debe su fama a las intervenciones ornamentales que realizó en Brasilia, quien concibe la obra de forma dinámica, rica en perspectivas y con ligeros matices expresionistas. Donado por el Gobierno brasileño, respondió a una petición suscrita por una comisión pro-monumento[265] encabezada por Celso Cunha, director de la Biblioteca Nacional del país sudamericano[266].

Durante algunos años más, las fórmulas empleadas en la escultura pública de las Islas seguirán apegadas a pautas figurativas un tanto obsoletas, repitiéndose algunos modelos de forma mimética[267]. No será hasta finales de la década cuando el arte urbano presente los primeros síntomas de innovación, incorporando, aún a riesgo de no ser entendido por el transeúnte, una serie de propuestas que intencionadamente rompen con la tradición. Es el momento en el que lecturas abstractas y conceptuales irrumpen en la ciudad, utilizando asimismo materiales novedosos. Las ciudades canarias se hacen eco, por tanto, de lo acontecido primero en urbes americanas, y luego en las europeas y españolas, donde escultores contemporáneos, antes reacios a trabajar para escenarios urbanos, dejaban ahora constancia del nuevo curso de la escultura, en un intento, que no resultaría vano, de sustituir los reiterados lenguajes utilizados por el género.

[261] C. Fraga González, *Plazas de Tenerife*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna-Tenerife, 1973, pp. 59-60.

[262] Esta imagen llega a Tenerife en 1929 pero los cambios políticos impidieron que fuera colocada en el mismo lugar en el que hoy se encuentra, donde fue inaugurada en octubre de 1960, coincidiendo con el III Aniversario del fallecimiento de San Vicente de Paúl y de María Luisa de Marillac. «La Laguna: Bendición del Monumento a la Milagrosa», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 11 de noviembre de 1960.

[263] Y. Peralta Sierra, «Escrito en bronce y piedra: una escultura del padre Anchieta en La Laguna», en *Actas del Congreso Internacional IV Centenario del Padre Anchieta* (1997), Ayuntamiento de La Laguna, Concejalía de Cultura, La Laguna, 2004, pp. 671-675.

[264] «El monumento al Padre Anchieta en La Laguna», en *La Tarde*, Santa Cruz de Tenerife, 10 de mayo de 1960, p. 1.

[265] A. Cioranescu, *La Laguna- Guía Histórica y monumental,* La Laguna, 1965, p. 230; L. Álvarez Cruz, «Conversación al pie de una estatua», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 25 de noviembre de 1960, p. 3.

[266] C. J. Castro Brunetto y Segovia Martín, «Dos ejemplos de la brasilidad en la España de los sesenta» en *Arte brasileño en España, pintura y fotografía*, Fundación Cultural Hispano-Brasileña, Madrid, 2008, p. 15.

[267] Los siguientes ejemplos son ilustrativos al respecto: *Monumento a Juan Antonio Franchi Luzardo* (1962), realizado por Vicente Pérez Fernández (1962), Puerto de la Cruz*; Monumento a Agustín Bethencourt y Molina* (1966), obra de Jesús María Perdigón Salazar, Puerto de la Cruz y *Monumento a Gregorio Chil y Naranjo* (1967).

Escultor significativo, en tal sentido, es José Abad, que con *Armas para la paz* (1967), perteneciente a la serie homónima se preocupa por dignificar el espacio en el que se asienta, una amplia plazoleta de El Cardonal (Tenerife). Con esta obra, el escultor potencia códigos que ya integraban su discurso expresivo: líneas diagonales trazadas hacia el infinito y bicromía para subrayar la morfología de los elementos estructurales. Sus aportaciones al espacio público serán a partir de entonces prolíficas, además de vanguardistas[268].



Armas para la Paz. José Abad. 1967. El Cardonal. Tenerife.

En la nómina de artistas pioneros que incorporan la Abstracción a la vía pública debemos incluir, obligatoriamente, a César Manrique, quien además nos ofrece una visión innovadora de un conjunto conmemorativo. Cuando se establece en Lanzarote, la Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas le encarga el *Monumento a la Fecundidad* (1968), popularmente conocido como *Monumento al Campesino*. Era ésta una de las primeras oportunidades que se le presentaba para plasmar en un espacio público sus nuevos derroteros. Sobre un montículo de piedra volcánica configura una escultura elaborada a partir de depósitos de barcas, que pinta en color blanco. Ni que decir tiene que esta interpretación abstracta de una obra conmemorativa, hoy curiosamente uno de los iconos lanzaroteños, fue duramente criticada por la sociedad isleña, que no veía reflejada en el mismo el tan esperado homenaje a la tierra y a los que la trabajaban. Bajo idénticos supuestos realizó años después *Barlovento*, que rinde tributo de agradecimiento a los marineros, en un parque de Arrecife[269].



Monumento a la Fecundidad. César Manrique. 1968. San Bartolomé. Lanzarote.

Coetáneo a esas experiencias, y no menos polémico, por motivos similares y de autoría, fue el *Monumento a Benito Pérez Galdós* (1969), ejecutado por el aragonés Pablo Serrano (1910-1985), en Las Palmas de Gran Canaria. Las comparaciones con el de Victorio Macho no se hacen esperar y nadie parece entender por qué el escultor sustituye el cuerpo del novelista por una superposición de inmensos bloques geométricos e irregulares de los que surge el rostro, las manos y el bastón del personaje. Ríos de tinta corrieron rechazando esta obra de inspiración cubista[270], que traía consigo, a juicio de la población, otro gran inconveniente: la transformación completa de la plaza de La Feria. Ese fue el emplazamiento elegido por Pablo Serrano ya que según sus propias palabras no veía *a don Benito como un conquistador de mares, sino como un estudioso de los hombres y sus problemas*, manifestando así su desacuerdo respecto a ubicar su obra en el mismo lugar que ocupaba la precedente realizada por Victorio Macho. Serrano concibe una especie de anfiteatro cuya parte central, que tiene una altura aproximada de dos metros, hace las veces de pedestal. La plaza fue ornamentada con la colaboración del arquitecto paisajista de origen uruguayo Leandro Silva.[271]

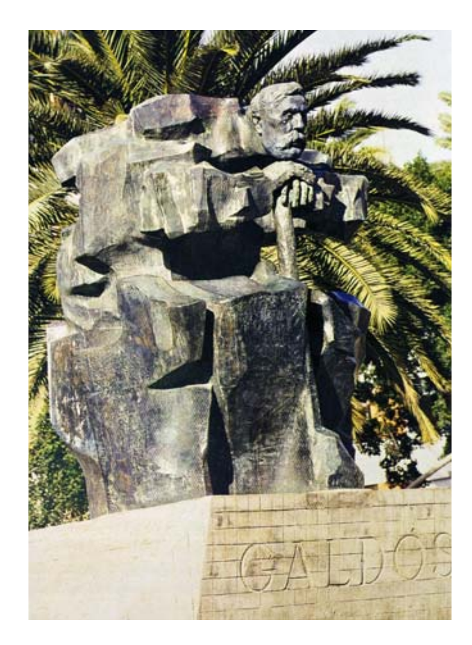
La Abstracción escultórica iba haciéndose hueco en el escenario urbano, pese al desencanto que provocaba en el público más profano. Aún así, los setenta arrancan con algunos ejemplos que nada tienen que ver con los pasos andados, y que no hacían presagiar el gran acontecimiento que se vivió poco después en la isla de Tenerife: la *Primera Exposición Internacional de Escultura en la Calle*. El Ayuntamiento de

[268] F. Castro Morales, *op. cit.*, p. 54.

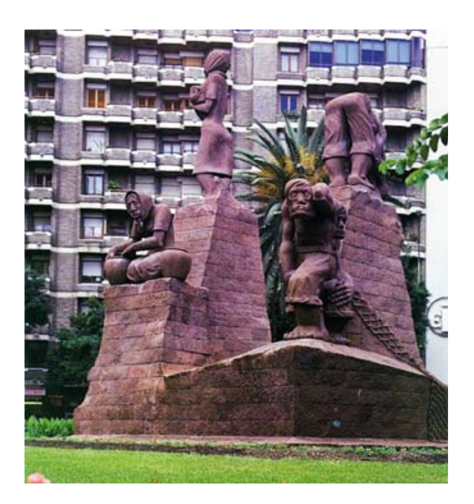
[269] C. Pérez Reyes, *op. cit.*, pp. 653-660; A. Acosta Cruz, «Aplaudimos lo del Museo al Campesino», en *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 9 de septiembre de 1971, p. 27.

[270] Véase C. Fraga González, «Las plazas de Las Palmas», Actas del III Coloquio de Historia Canario-Americana (1978), Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, T. II, 1980, p. 315.

[271] G. Bernard, «Galdós en la plaza de la Feria», en *Sansofé*, Las Palmas de Gran Canaria, 31 de enero de 1970, p. 3; G. L, «Réquien por la plaza de la Feria», en *Sansofé*, Las Palmas de Gran Canaria, 30 de diciembre de 1969, pp. 10-11; «Leandro Silva», en *Sansofé,* Las Palmas de Gran Canaria, 7 de febrero de 1970, p. 5.



Monumento a Benito Pérez Galdós. Pablo Serrano. 1969. Plaza de La Feria. Las Palmas de Gran Canaria.



Monumento a las Actividades Canarias. Luis Montull. 1975. Plaza de España. Las Palmas de Gran Canaria.

Arrecife daba fin al monumento que recordaría en los jardines de su edificio al médico *José Molina Orosa*, conjunto formado por tres figuras debidas a Pancho Lasso, menos atrevido ahora formalmente que en su producción previa[272]. Fuerteventura ve levantar en pleno escenario natural, Montaña Quemada, un homenaje a *Miguel de Unamuno* (1971) debido a Juan Borges Linares, quien fue asesorado artísticamente por Chano Sosa y Juan Ismael. La hierática figura del homenajeado, trabajada en caracolillo de Fuerteventura, se alza sobre un prisma rodeado de un paredón coronado por las almenas típicas de la arquitectura de la isla; su color blanco contrasta con el fondo negruzco de la montaña[273].

Al margen de la innovadora exhibición de 1973, la escultura pública de los años setenta continuó, en la mayoría de los casos, apegada a fórmulas figurativas y ligada al concepto conmemorativo. Estos nuevos homenajes, se hacen cada vez más frecuentes, predominando los que son impulsados por corporaciones locales, aunque esporádicamente surjan algunos de tipo popular, con idénticas e inevitables suscripciones que años anteriores. Una nota que se hace palpable, desde el punto de vista temático, es la tendencia hacia la representación no sólo ya de figuras contemporáneas sino también aborígenes, así como la aparición de monumentos que recuerdan nuestra cultura, incluida la prehispánica. Estas obras eluden la individualidad, y dado el motivo que las induce, marcado por un fuerte carácter escénico, se conciben con mayor envergadura, como lo demuestra el *Monumento a las Actividades Canarias* (1975) de Luis Montull, financiada por el Ayuntamiento de Las Palmas para celebrar el 500 aniversario de la fundación de la ciudad. Se sitúa en una rotonda creada como nudo de articulación de la prolongación que en esos años sufrió la Avenida Mesa y López, siendo su material la piedra rojiza de Tamadaba, con la que se pretende resaltar la idiosincrasia insular. Las figuras, concebidas dentro de la línea expresionista que caracteriza a su autor, desarrollan sobre un basamento de desigual altura, los trabajos que durante años sirvieron de sustento a los habitantes del Archipiélago: pesca, agricultura, cerámica etc[274].

Esas esculturas narrativas conviven con otras que mantienen su significado en la exaltación de personajes ilustres, preferentemente tratados de forma individual, aunque también encontramos ejemplos en los que el homenajeado se expone acompañado de personas que conformaron su entorno. Dentro de esta línea, se incluyen los distintos monumentos que han perpetuado las relaciones de determinados municipios isleños con Venezuela, sin precedente temático en la historia de este género, y que nos llegan por donación del Gobierno del país sudamericano o previo convenio entre éste y la localidad receptora. Sin duda responden a los lazos de unión que resurgen tras la nueva oleada de emigrantes canarios que se instalan en aquel país durante la dictadura. Unos se deben a artífices venezolanos y otros al escultor canario Juan Jaén quien emigró y residió en ese país hasta su muerte. Monumentos suyos son los dedicados a *Francisco de Miranda* (1973), en el Puerto de la Cruz y a *Simón Bolívar*, a quien plasmó en dos oca-

[272] C. Pérez Reyes, *op. cit.*, p. 154.

[273] F. Castro Morales y A. Mª Quesada Acosta, «Canarias y el recuerdo de Unamuno. El homenaje de Montaña Quemada», en *Actas de las III Jornadas de Estudio sobre Fuerteventura y Lanzarote* (1986), Cabildos de Fuerteventura y Lanzarote, Puerto del Rosario, 1989, pp. 541-555.

[274] M. Arroyo, «Montull, piedra a piedra», en *Canarias 7*, Las Palmas de Gran Canaria, 1 de abril de 1985, p. 53 y A. Mª Quesada Acosta, *op. cit.*, pp. 237-242.

siones, una para Garachico (1970) y otra para Las Palmas de Gran Canaria (1982)[275].

A nadie le pasa por alto que desde los años ochenta del pasado siglo hasta la actualidad la escultura pública ha experimentado un inusitado desarrollo. El número de esculturas que durante ese lapso temporal han pasado a ocupar el espacio urbano de Canarias supera con creces la cifra de obras realizadas a lo largo de casi tres siglos, fenómeno igualmente apreciable en otras muchas localidades de la Península, como Oviedo o Valladolid, por citar dos ejemplos.

Uno de los factores que ha propiciado tal desarrollo radica en las nuevas políticas que han surgido para el fomento de la creación plástica, tratando de ofrecer al artista y a su producción otros escenarios al margen del museo y mercados convencionales. Así, políticos, urbanistas y escultores han colaborado en las últimas décadas potenciando diversas fórmulas de intervención escultórica, con la noble intención de hacer un poco más amable un espacio urbano, en muchos casos inhóspito por su desmesurado crecimiento, y la de crear *un museo de arte al aire libre*, expresión textual que observamos en muchas de las propuestas formuladas[276].

Aunque siguen existiendo iniciativas estimuladas por grupos sociales reducidos y humildes, que verifican encargos de pequeño formato a escultores escasamente conocidos, lo más frecuente en la actualidad es que el promotor sea la Administración Pública, decantándose en cada caso por modelos de financiación diferentes. En 1989 el Puerto de la Cruz inicia el programa *Esculturas en la calle*, en el que participa, entre otros, Juan Carlos Batista. En 1997 la Concejalía de Urbanismo del Ayuntamiento de Las Palmas pone en marcha un proyecto de ornamentación escultórica integrado en la Campaña de Mejora del Paisaje Urbano, que llevó por título *Comparte un amor*. Este programa para el que se formularon convenios económicos con empresas privadas[277] se inicia con la adquisición de la pieza *Circus Silenciós*, del artista catalán Pep Durán. Con ello se concretaba una de las líneas de actuación en la que se centraría la campaña, que no era otra que la obtención de obras de nuevos valores de proyección nacional, sin descartar, claro está, otras piezas escultóricas firmadas por autores de trascendencia internacional, reservándoles espacios singulares de la ciudad.[278] Con la Caja de Canarias se erige el *Monumento a la vela latina* (1998), obra de Juan Antonio Giraldo, representado por una embarcación de casco invertido y alto velámen (Avenida Marítima).

Producto de la misma promoción, por citar otro ejemplo, fue *La Portada*, cofinanciada en 1997 por el Colegio de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, para la rotonda dedicada al colectivo que representa dicha institución, localizada en las inmediaciones de los túneles Julio Luengo. El nombre del monumento evoca la dimensión clásica de los pórticos, encuadrándose en el grupo de obras que su autor, Máximo Riol, llevó a cabo bajo el título *Serie del Románico*[279].

El Ayuntamiento de San Bartolomé de Tirajana convoca en 1994 el *I Concurso de Esculturas en la Calle*. En el transcurso del mismo, un ju-



La Portada. Máximo Riol. 1997. Rotonda Colegio de Aparejadores y arquitectos técnicos. Las Palmas de Gran Canaria.

[275] A. Mª Quesada Acosta, «Juan Jaén…», *op. cit.*, pp. 1031-1049.

[276] Titulares ilustrativos de dicha idea son D. E. Torres, «El Ayuntamiento pone en marcha un plan escultórico para embellecer la ciudad», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 15 de agosto de 1997, p. 9; «Un museo al aire libre», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 15 de octubre de 2001, p. 44; D. E. Torres, «Un museo escultórico al aire libre» en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 7 de febrero de 1999, p. 33 y J. F., «Un museo al aire libre»,en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 30 de octubre de 2001, p. 37.

[277] M R. Hernández Socorro [comisaria], *Bienes Muebles del Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria. Un patrimonio por descubrir*, Catálogo de exposición, Excmo. Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, 2006, pp. 94-102.

[278] D.E.T., « "Circus Silencios" de Pep Durán, en la trasera del parque Santa Catalina», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 2 de septiembre de 1998, p. 13.

[279] J. Allen, *La ruta del monumento. Máximo Riol. Obra escultórica 1986-2002*, Taller de Escultura Riol S.L., Las Palmas de Gran Canaria, 2002, p. 96.



Simón Bolívar. Juan Jaén. 1970. Plaza de la Libertad. Garachico. Tenerife. [Foto: Ana Quesada].



Monumento a la Vela Latina. Juan Antonio Giraldo. Avenida Marítima. Las Palmas de Gran Canaria, 1999. [Foto cedida por el artista].

rado determinó las obras que pasarían a instalarse en distintos puntos del municipio turístico. Desde entonces y hasta la actualidad, la Corporación, siguiendo ya sus propios criterios, viene determinando la selección y ubicación de conjuntos escultóricos, ratificando con ello, las palabras que en 1998 pronunciara su alcalde José Juan Santana Quintana: *Puesto que no disponemos de un museo de arte contemporáneo no nos queda más remedio que sacar las esculturas a la calle*[280]. Entre las obras seleccionadas por este Ayuntamiento exponemos *Las Dunas*, de Facundo Fierro (1999) en acero cortén. Se compone de doce elementos que se entrelazan, simulando las líneas de la hoja de la palmera o las ondas y perfiles del médano de Maspalomas, al que evoca con su denominación[281].

Por su parte, el Ayuntamiento de Arucas impulsa en 1997 una iniciativa similar a las descritas, pero organizada con un sistema original que le permitiría hacerse cómodamente con varias piezas. La entidad convoca el *Certamen Internacional de Escultura Ciudad de Arucas*, con el fin de adquirir dentro de ese marco, una serie de obras destinadas a revalorizar distintos espacios recientemente creados en el entramado urbano. La singularidad de esta propuesta radica sobre

[280] N. R., «El Ayuntamiento mantiene la idea de llenar de esculturas las calles», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 14 de enero de 1999, p. 25.

[281] A. Mª Quesada Acosta, «La nueva escultura pública de Gran Canaria (1995-2006). Aportaciones para su estudio» en *XVII Coloquio de Historia Canario americano (2006)*, Cabildo de Gran Canaria, 2008, pp. 902-915.

todo en la organización de una suscripción pública, que daría derecho al donante a participar en la elección de las obras a ejecutar. Con el objeto de estimular la participación, las empresas que colaboraran tendrían una publicidad adicional en el catálogo y en distintos medios de comunicación.

La iniciativa adquiere tal repercusión que Arucas recibe en poco tiempo un total de cientotreinta maquetas, procedentes de distintas provincias españolas y diversos países como Japón, Islandia o Argentina. Cuarenta y siete de ellas superaron la primera selección y conformaron una exposición inaugurada el 17 de abril de 1998 y clausurada en julio del mismo año. Un jurado presidido por Martín Chirino procedió a elegir a las premiadas, obteniendo el primer galardón el artista grancanario Manuel Drago con la representación esquemática de una tabaiba, obra titulada *Mundo Real* [282].



Mundo Real. Manuel Drago. 1998. Arucas. Gran Canaria. [Foto: Federico Castro Morales].

Aunque Telde tradicionalmente se ha caracterizado por potenciar la escultura pública, su trayectoria como comitente, dejando a un lado el malogrado proyecto de ciudad escultórica diseñado por Tony Gallardo, toma impulso a finales de los años noventa, cuando se dispone a organizar los preparativos para conmemorar el 650 aniversario de la fundación de la ciudad y de la creación del primer obispado de Canarias. Se encargaron veinte esculturas para resaltar los valores canarios y la solidaridad. Los proyectos se encomendaron a distintos artistas, Tony Gallardo, Luis Arencibia, Chano Navarro, Máximo Riol, Agustín Ibarrola…[283].

Por su parte, la corporación municipal de la villa de Agüimes ha formado un patrimonio de arte público integrado por más de treinta obras de lenguaje y tema diversos, si bien predomina en el repertorio la representación de anécdotas isleñas. Entre los autores que han dado forma a este imaginario figuran Ana Luisa Benítez y Wenceslao Herrera[284]. Similar iniciativa emprende el municipio de Ingenio, en 1999, aprovechando un convenio firmado con el Cabildo Insular. Las recreaciones escultóricas fueron encargadas a artistas y artesanos del municipio. A título de ejemplo, podemos citar *Las Lavanderas*, diseñada por González Suárez y ejecutada por Soledad del Pino. En 1999 Ildefonso Aguilar recibe el encargo de dirigir una intervención escultórica en el Paseo de los Pocillos, en Playa del Carmen, por iniciativa del Ayutamineto de Tías (Lanzarote).

Al margen de las corporaciones edilicias habría que incluir como nuevo promotor al Gobierno de Canarias y concretamente a la Consejería de Obras Públicas, cuya colaboración es patente al ubicar las esculturas destinadas a humanizar las rotondas de la circunvalación de Las Palmas de Gran Canaria. Ese fue el caso de obras como *Proyecto I* de Juan Hidalgo, ubicada en la rotonda de Tenoya, de carácter sintético, debe mucho a la estela del minimalismo. Se trata de una estructura tubular, con más de quince metros de altura, realizada en acero cortén y pintada en violeta, color recurrente en la trayectoria artística de Hidalgo.[285]

En Tenerife, la Universidad de La Laguna realiza a principios de los noventa un gran esfuerzo por dotar de esculturas tanto el interior como

[282] *Ibídem*. El Segundo Premio lo obtiene Agustín Bolaños por su obra *Siroco*, el tercero recayó en la pieza denominada *Jambo*, firmada por Orlando Ruano, mientras que el accésit, fue otorgado a Juan Carlos Albadalejo por la escultura *En la otra cara de la luna*.

[283] P. Naranjo Jiménez, *La escultura urbana en Telde*, Excmo. Ayuntamiento de Telde, Concejalía de Educación y Cultura, 2006.

[284] J. J. Jiménez, «Agüimes ya es una villa de premio», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 6 de junio de 1998, p. 37.

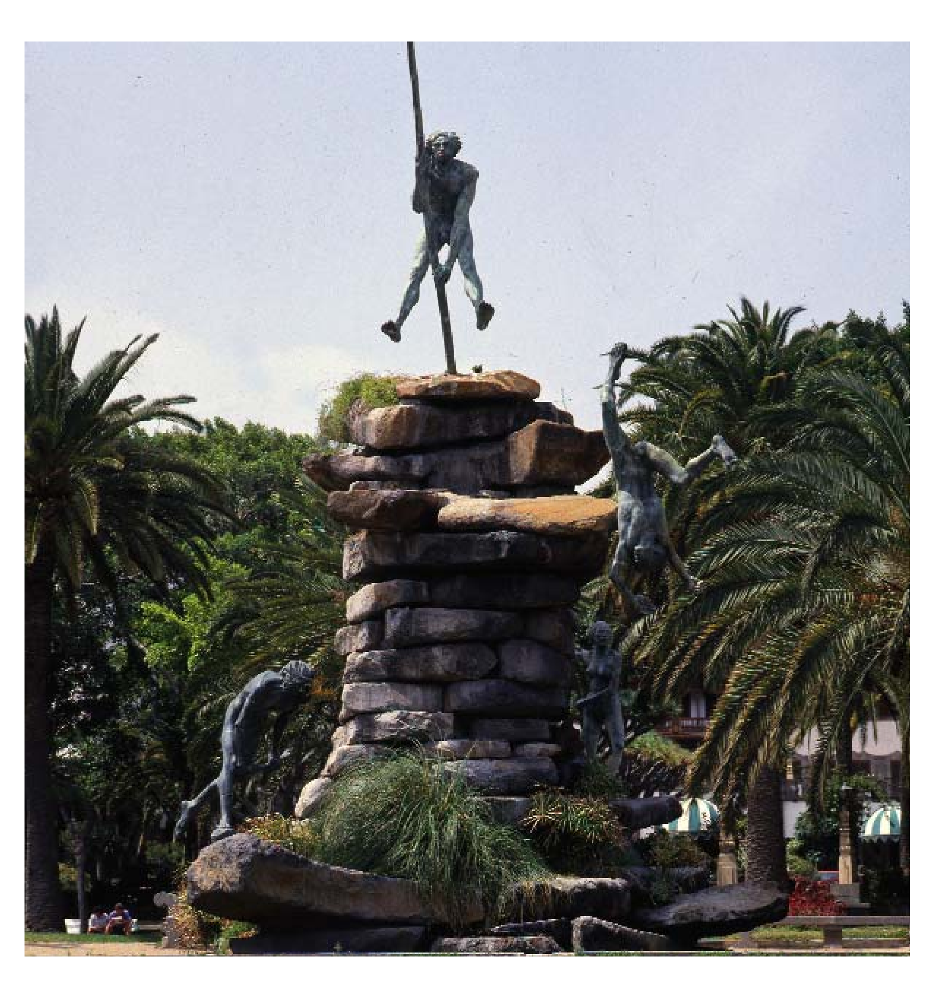
[285] M.S.A., «El artista Juan Hidalgo culmina el montaje de su escultura pública en la rotonda de Tenoya», en *La Provincia*. Las Palmas de Gran Canaria, 30 de marzo de 2000, p. 25.



Kan Yasuda en el muelle pesquero de Garachico. Tenerife. [Foto: Federico Castro Morales].

el exterior de las nuevas facultades del Campus de Guajara. El centro docente de Económicas y Empresariales ofrece cuatro conjuntos realizados en acero cortén por Molowny, autor por otra parte de las trazas arquitectónicas del inmueble. El punto central de la plaza que antecede a las facultades de Humanidades queda signado por una monumental escultura en acero debida a Claude Viseux, abstracta y sin título, mientras que delante de la biblioteca se distingue una escultura, también abstracta, de Paco Palomino titulada *Homenaje a la Humanidad.*

En Santa Cruz se organiza en 1994 una segunda edición de la *Exposición de Esculturas en la calle,* contándose con distintos creadores. Uno de ellos fue Jaume Plensa quien formula *Islas*, conjunto de piezas geométricas construidas con resinas de poliéster traslúcido insertas en un marco de hierro. Fiel a sus indagaciones poéticas, recurre a las letras como signos visuales, que en este caso expresan nombres de los creadores que han conformado su personal historia del arte.



Atis Tirma. Manuel Bethencourt. 1981. Las Palmas de Gran Canaria.

Destaca una vez más la labor desarrollada por la Comisión de Esculturas de la Demarcación de Tenerife, La Gomera y El Hierro del COAC que en el año 2000 se hace con la obra *Tensei Tenmoku* —puerta sin puerta—, que se encuentra en el espigón del puerto pesquero de Garachico, del escultor japonés Kan Yasuda, anteriormente expuesta en el parque de esculturas de Yorkshire, iniciativa de la fundación Henrry Moore. Consta de dos piezas geométricas cuadradas separadas por una decena de metros, dispuesta en llano para lograr el efecto visual de perspectiva que el autor había propuesto[286].

Dejando a un lado el tema de patrocinio y centrándonos en la tipología, lenguaje y temática de las muestras escultóricas de las últimas décadas, habría que destacar una gran pluralidad de planteamientos, que testimonia el eclecticismo de la creación contemporánea y la coexistencia en una misma época de prácticas radicalmente diferentes. Con todo, la respuesta más común a la necesidad de ornamentar un entorno urbano parece seguir siendo, hoy en día, el memorial, aunque actualmente es llamativo el número de obras que disfraza ese sentido, o carece del mismo.

Recientemente se aprecia una relación más cercana entre el conjunto escultórico y el espectador, hasta el punto de que el pedestal se elimi-

[286] «Kan Yasuda: cerca, muy cerca», en *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 2 de mayo de 2000, suplemento vanguardia, p. 5.



Monumento al folclore y la artesanía. Cayetano Guerra. 1987. Santa María de Guía. Gran Canaria.

na. Esta práctica es habitual en obras que honran a personajes anónimos o representaciones simbólicas resueltas bajo fórmulas figurativas, con las que se intenta resaltar a un sujeto colectivo, pese a que se nos muestren con representaciones individualizadas. Exponen escenas interpretadas por individuos corrientes, realizadas a escalas naturales e integradas en el contexto cotidiano, caracterizándose por la claridad de su puesta en escena.

Esta tendencia comparte protagonismo en el escenario urbano con un elevado número de obras que ofrecen un carácter narrativo de gestas o acontecimientos de la cultura prehispánica y de costumbres canarias. Su sentido escénico ha propiciado conjuntos de gran envergadura que invaden amplios espacios urbanos, sin esconder una supuesta finalidad didáctica. La temática iniciada en los años setenta del pasado siglo al calor del nacionalismo insular se ha convertido hoy en una de las más demandadas, no quedando ya prácticamente ninguna actividad que no se haya exaltado.

En 1981 el Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria encarga a Manuel Bethencourt, el *Monumento Atis Tirma*, que exalta el último episodio de la conquista de la isla que tuvo lugar en Ansite. El conjunto ofrece unas marcadas connotaciones expresionistas que se avienen al hecho relatado; los rostros y los cuerpos contorsionados de los personajes se muestran cargados de una dramática y desesperada actitud, dentro, pues, de una línea muy característica de Bethencourt.

En esos años muchos de los temas, como las labores de la tierra y el mar se repiten recurriendo a un lenguaje figurativo cuyas formas resultan ya harto reiteradas, conformando un conjunto escultórico muy denso y de desigual calidad artística. Nos sirven como ejemplos de esta tendencia regionalista los siguientes monumentos: *Monumento al folclore y la artesanía* (Cayetano Guerra, Santa María de Guía, 1987), *Los alfombristas* (Javier Ganivet, La Orotava, Tenerife, 1997), *Los viejos bailadores* (Borges Linares, Gáldar, Gran Canaria, 2000), *Las pescadoras* (Miguel Tomás Cabrera, Las Chafiras, San Miguel, Tenerife, 2001), *Mujer Isleña* (Luis Montull, Telde, Gran Canaria, 2002).

Una postura muy diferente a las descritas es la protagonizada por José Abad, aportando una serie de obras con las que evidencia su preocupación por establecer una perfecta simbiosis entre escultura y Naturaleza. Por encargo del Ministerio de Interior levantó en Roque de Agando, su *Monumento a las Víctimas del Incendio de La Gomera* (1985). Inserto en plena naturaleza, el conjunto nos muestra una estela de hierro en la que figuran inscritos los nombres de las personas que perdieron la vida en el accidente. Esta pieza se encuentra inserta en un gran pórtico trapezoidal que incorpora el medioambiente al monumento. Vigas rectilíneas y segmentos prismáticos configuran un altar al pie de la estela metálica, reforzando la relación entre arte y entorno natural[287]. Similar sensación es la que transmite en el homenaje que años después realiza en La Graciosa a Ignacio Aldecoa, bajo el título *Parte de una historia* (1990-1991), basándose en el relato de un naufragio que el escritor sitúa en las costas de la isla. Realizada en hierro sugiere una quilla de

[287] F. Castro Morales, *op. cit.*, pp. 170-176.

barco inscrita en una jaula cúbica de paredes transparentes, que se apoya sobre un módulo prismático blanco, en diálogo con la arquitectura doméstica y el entorno paisajístico[288].

La relación entre escultura y Naturaleza es también palmaria en la producción de Tony Gallardo, si bien concebida bajo postulados distintos. Tras regresar de Madrid, animado por la experiencia del conocido museo de Leganés realizará en Canarias distintos proyectos que pasan a ocupar el espacio público. En estos casos muestra su inquietud por dignificar zonas degradadas o semi abandonadas, dejando en evidencia el talante comprometido que siempre le caracterizó. En tal sentido resulta significativo *El Atlante* (1985), monumento de aproximadamente nueve metros de altura que erige en la variante de El Rincón (Gran Canaria), entre el mar y la montaña, en un punto en el que tradicionalmente se reunían pescadores. Allí logró establecer una estrecha relación entre escultura y acantilados, respetando también elementos morfológicos identificados con el medio. Las siguientes palabras extraídas del texto elaborado por Tony Gallardo resumen tales pretensiones:

> Reacondicionar los rincones del acantilado consagrados por la voz popular como puntos de pesca. Reparar las primitivas escalinatas labradas en la roca, hoy desgastadas y peligrosas. Abrir sendas allí donde las excavadoras han segado las trochas de los pescadores. Estos son datos fijos a la hora de establecer prioridades en la remodelación. La flora, predominantemente autóctona, del paraje (tabaibas, cardones, tuneras) responderá igualmente por su color y textura a esta relación con el magma [289].

La indagación que los escultores hacen sobre el uso de nuevos materiales es también patente en el ámbito público. A la piedra y el bronce se unen ahora, entre otros, el hierro y el acero cortén. En este último material trabaja María Belén Morales quien incluye en su personal trayectoria vanguardista notables aportaciones al entorno urbano. Recordemos su monumento a *Félix Rodríguez de la Fuente* (1984, parque La Granja, Santa Cruz de Tenerife), configurado por una serie de volúmenes curvos, que sugieren al espectador el vuelo de las aves[290]. Para la misma ciudad, en madera y acero cortén realiza *Ida* (1998), memorial dedicado a las víctimas de la Guerra Civil y a las del Penal de Fyffes, constituido por varias piezas geométricas de acentuados perfiles[291].

Respecto al emplazamiento de estas esculturas se aprecia que, siguiendo la tradición, las plazas, avenidas, calles y jardines, tanto de las zonas antiguas de los núcleos urbanos, como las de nuevo trazado, son los puntos preferentes. Máxime en este último caso, en el que la escultura, en muchas ocasiones, aparece contemplada como complemento estrictamente necesario en los respectivos proyectos. Se han desarrollado también en zonas del centro de la ciudad, que recientemente han sufrido alguna programación urbanística y arquitectónica y en las que se han delimitado amplias zonas de desahogo, áreas en las que generalmente se asientan entidades oficiales, financieras o culturales, representadas por una arquitectura de notables dimensiones que dialoga con ejemplos escultóricos de análogo desarrollo, rompiendo la tensión del

[288] *Ibídem*, p. 209.

[289] J. Bonet, y J. L. Gallardo, *op. cit.*, pp. 131-132.

[290] R. S., «Mañana será inaugurado el monumento a Félix Rodríguez de la Fuente», en *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 26 de mayo de 1984, p. 6; Pedro Morros, «En alas al viento», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 6 de junio de 1984.

[291] «La artista María Belén Morales realizará una escultura para recordar a los presos de Fyffes», en *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 30 de octubre de 1998, p. 25 y VV.AA, *María Belén Morales. Núcleos*, *op. cit.*



Ida [Monumento a las víctimas del Penal de Fyffes]. María Belén Morales. 1998. Rambla de los Reyes Católicos. Santa Cruz de Tenerife. [Foto Efraín Pintos].

entorno. Ese es el caso de *Sueño de los Continentes*, de Martín Chirino (1992), localizada en la plaza Europa de Santa Cruz de Tenerife, víctima de un reciente expolio[292].

El espacio preferido es la rotonda, elemento introducido en muchos ejes viarios como nudo articulador del tráfico. En diversas ocasiones se ha optado por la temática insular, dado que su superficie permite la recreación de la escenografía que conlleva. Sin embargo, también sobresalen otras esculturas, generalmente de orden monumental, realizadas en muchos casos por artistas de renombre, que acentúan la verticalidad y

[292] L. Gutiérrez Herreros, «Chirino: el sueño de los Continentes», en *Diario de Avisos*, Santa Cruz de Tenerife, 6 de diciembre de 1991, (planas de cultura) p. VIII y IX.



Sueño de los Continentes. Martín Chirino. 1992. Plaza de Europa. Santa Cruz de Tenerife. [Foto: Ana Quesada].

la escala, para convertirse en elementos de ordenación y significación urbana en unas áreas carentes de planificación histórica o con mínimos puntos de referencia[293].

En la circunvalación de Las Palmas de Gran Canaria y sus numerosas rotondas surgen interesantes piezas. En el núcleo articulador de La Ballena sobresale *Doble Giro* de Manolo González. Su realización fue auspiciada por la Consejería de Obras Públicas del Gobierno de Canarias, que financió las obras necesarias para su emplazamiento, ya que el escultor donó su trabajo como también lo hicieron Gregorio González, Juan Hidalgo y Miguel Navarro[294]. Este último es el autor de *Argos [el vigía]*, figura totémica concebida en una línea próxima al arte pop, que revela el característico humor del artista valenciano, quien la define como un gigantesco soldadito de plomo que vigila la Ciudad Alta, a la par que actúa como faro, ya que desde su ubicación se presiente la proximidad del mar[295].

Un sentido más lúdico aún presenta el controvertido *Muñeco de Nieve,* obra de Dokoupil. La temática a todas luces descontextualizada en el entorno insular lo convierte en un icono singular, capaz de desper-

[293] Este fenómeno también se da en otras localidades españolas. Al respecto ver Mª L. Sobrino Manzanares, *Escultura contemporánea en el espacio urbano*, Ed. Electa, 1999.

[294] A. Ojeda, «Arte para el conductor», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 31 de marzo de 2000, p. 16 y «Nueva escultura en la circunvalación» en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 25 de febrero de 2001, p. 12.

[295] M. S. A. y A. O., «Miguel Navarro es el autor de la obra que se levanta en la rotonda de La Ballena», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 19 de marzo de 2000, p. 16 y «Miguel Navarro. Arte y humor», en *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 25 de marzo de 2000, p. 40 y 41.



Doble Giro. Manolo González. Circunvalación de Las Palmas de Gran Canaria. [Foto: Ana Quesada].

tar la atención del transeúnte y fijar en su memoria un punto de referencia, dentro del desorbitado crecimiento que tanto en arterias como en edificaciones ha conocido la zona donde se localiza, El Ramal.

POÉTICAS, ESTÉTICAS Y LENGUAJES (1970-2000)

Aproximarnos desde la perspectiva de una historia cultural del arte a lo acontecido en las Islas Canarias en las tres últimas décadas exige un cambio de metodología en el análisis, pues la realidad ha cambiado profundamente. El clima de mayor libertad que se alcanza a raíz del final del franquismo, la libertad de asociación, el desarrollo de recursos e infraestructuras culturales, el apoyo institucional a la movilidad de los creadores y la sistematización de las prácticas de producción y difusión cultural permiten la configuración de un incipiente sistema de las artes en el que la presencia institucional y el individualismo de los creadores ha impedido el desarrollo del asociacionismo así como la conformación de consejos de la cultura y de las artes.

Esta situación tiene su reflejo en los comportamientos creativos. Paradójicamente al restablecerse el diálogo intercontinental y recuperarse el flujo de artistas extranjeros que visitan las Islas y, en ocasiones, se quedan a residir largas temporadas, la pluralidad cuenta con un especial caldo de cultivo y el respeto a la diversidad hace que realmente exista una rica convivencia de tendencias. La falta de liderazgo crítico y la debilidad promotora de las galerías de arte han hecho que el individualismo prevalezca. Conscientes de este panorama, y de la imposible recopilación de todas las individualidades creadoras, articularemos el discurso a partir del reconocimiento de los principales referentes artísticos y del registro de las poéticas y estéticas que se han conformado de manera espontánea desde la práctica singular y rara vez desde la articulación de un proyecto común. Estas poéticas en realidad se entrelazan a raíz de la práctica de temas y géneros que en las décadas anteriores demostraron su capacidad de interacción con los artífices de las más diversas tendencias. Como vasos comunicantes han servido para conjugar la información que llega del exterior y las experiencias de la diáspora de posguerra; así se ha llegado a sedimentar experiencias fragmentarias en un rico sustrato. A pesar del duro debate crítico acontecido en los años cincuenta y sesenta, el reconocimiento del liderazgo de Eduardo Westerdahl por las generaciones más jóvenes y el de creadores como Felo Monzón y Pedro González entre el alumnado han hecho posible que los primeros pasos de los renovadores no hayan sido muy titubeantes. Las actitudes más radicales han contado también con los referentes de Manolo Millares y Juan Hidalgo. El compromiso ético y vital, la materialización de la máxima de la fusión entre el arte y la vida, han abierto un horizonte de plenitud a muchos creadores autodidactas, que han encontrado en ellos el magisterio indirecto, y el respeto a la creatividad cuando el trato ha sido directo.

La llegada de la democracia propició que muchas poéticas artísticas basadas en la beligerancia contra la opresión dejaran de tener sentido.

Es ésta una época en la que impera la multiplicidad y la variabilidad de obras, estilos y significados, a lo que hay que unir la importancia que adquieren los medios de información y su influencia en la creación de tendencias artísticas. El resultado es un panorama variado y complejo en el que sobresalen los discursos individualizados con variadas influencias y reminiscencias.

En el arte de los setenta confluyen los coletazos del Informalismo y las diversas opciones de la Abstracción surgidas en los cincuenta junto con las tendencias figurativas renovadoras, detectándose una vuelta a lo narrativo salpicado de ironía, sátira y crítica hacia la realidad social de esa época. La huella surrealista sigue firme y se percibe como otro punto de partida de los artistas de las nuevas generaciones para iniciar el camino hacia sus propias propuestas plásticas.

En los años ochenta triunfan en Europa las tendencias neoexpresionistas, la transvanguardia italiana y los *nuevos salvajes alemanes*. Los artistas se sintieron atraídos por la transvanguardia, por su reinterpretación de la historia del arte y su énfasis en lo local y lo subjetivo, dejando a un lado lo social y lo político. Pero los artistas en general, y los canarios en particular, dirigen su mirada hacia lo que, a nivel artístico, estaba ocurriendo en Centroeuropa. De allí llegarán los ecos de los «salvajes alemanes», del Expresionismo Abstracto alemán. A estos influjos se suman los que emanan de las tendencias neoconceptuales y del arte abstracto más geometrizante. Esos serán los tres caminos por los que transite el arte canario en los ochenta en un contexto artístico en el que triunfan las corrientes figurativas, hay una vuelta al paisaje, resurge con fuerza la escultura y se diluyen los límites entre las distintas manifestaciones plásticas.

Referentes

La trayectoria de Manolo Millares, Felo Monzón, Pedro González y Juan Hidalgo marcan de manera decisiva la singladura inicial de numerosos artistas activos en Canarias a partir de los setenta. En estas líneas les reconocemos su generosidad al trazar una red intangible de relaciones que conectaron a las generaciones más jóvenes con las principales referencias internacionales.

Manolo Millares

Manolo Millares se incorporó a El Paso y compartió junto con Saura, Rivera, Feito, Juana Francés, Canogar… el proyecto de una vanguardia de dicción internacional cargada de referencias españolas, espíritu crítico y voluntad de ruptura con el arte de su época. El éxito de Millares en el panorama nacional e internacional convirtió al artista en un referente para la «Generación de los setenta». Más allá de su dimensión estética y ética la aproximación que hacen estos a la obra de Milla-

res es puramente formal, a través de uno de los elementos más significativos de la poética millaresca: la arpillera. Traída por Millares del mundo de las momias aborígenes, la arpillera se erige en un tejido de gran expresividad plástica —que remite al mundo de la muerte— y en el material idóneo para expresar la angustia y el sufrimiento humano. Muchos de estos jóvenes creadores emplean la arpillera por su simbolismo y su marcado carácter trágico, en una doble vertiente: como soporte para la pintura o como elemento adherido al lienzo.

En sus años iniciales Leopoldo Emperador realiza una obra de inspiración millaresca. En 1975 para la muestra *San Mateo, arte y cultura. Proyección Canarias*, Emperador expone unas arpilleras con las que expresaba su afán de experimentación con elementos artísticos integrados en un lenguaje vanguardista. Las arpilleras estarán también muy presentes en las experiencias plásticas de Juan Luis Alzola y José Luis Medina. En sus investigaciones formales y espaciales, Valcárcel tomará de Millares el gusto por los cosidos y las telas encoladas y alquitranadas. En las dos primeras exposiciones de Juan José Gil, en la Sala Lisón (1972) y en la Sala Tahor de Las Palmas de Gran Canaria, la influencia millaresca es más que evidente. Interesado por el grupo El Paso, también Juan Hernández recogerá parte su lenguaje estético y ético, patente en las atmósferas dramáticas de su serie *Blanco y Negro*. También Luis Alberto Hernández en su primera etapa empleará la arpillera con un sentido trágico y como elemento alusivo a la muerte.

Felo Monzón

Los artistas que permanecieron en las Islas tuvieron en la figura de Felo Monzón un ejemplo ético en su integridad política y en su compromiso social con el arte. Además supo inculcar el espíritu investigador en el ámbito creativo y el respeto a la libertad creadora del alumno en su aprendizaje. El poder de cohesión entre artistas de diversas generaciones se materializó en la creación de grupos artísticos, como LADAC y Espacio. Además jugó un papel importante como nexo con el exterior, a través de publicaciones que difundió en el seno de la Escuela Luján Pérez. Dinamizador cultural, también actuó como anfitrión de creadores internacionales que visitaban las Islas.

Pedro González

El influyente magisterio de Pedro González en sus años como profesor de la Escuela de Bellas Artes, dejó una profunda huella en la «Generación de los setenta». De Pedro González recibirán el sentido y la concepción espacial, la articulación compositiva, las masas de color y la atmósfera silenciosa, influencias que serán canalizadas por Crujera, García Álvarez, Nicolás Calvo, Gonzalo González, Manolo Yánez, Luis Carlos Espinosa, Fernando Álamo, Juan Luis Alzola o Cándido Camacho.

Este último, reflexionando acerca de su primer período de conciencia pictórica señala el impacto que le causó la obra de Pedro González y Manolo Millares:

> […] en Santa Cruz, estudiando Bellas Artes, empiezo a conocer a los pintores canarios. Me causaron gran interés Pedro González, Néstor de la Torre, Óscar Domínguez y Manolo Millares. De Pedro González, su gran técnica, veladuras, transparencias, raspados. Sus colores, los grises, negros y blancos. Más su forma de impartir las clases, pues era el único que se detenía a hablar con el alumno [296].

Juan José Gil con Juan Hidalgo en Malpartida de Cáceres. Encuentro Fluxus. 1978.

Juan Hidalgo

A través de Hidalgo algunos artistas de la «Generación de los setenta» como Alfonso Crujera, Juan Hernández, Juan José Gil o Leopoldo Emperador, conocieron de primera mano las propuestas de *Fluxus*, John Cage, David Tudor y otros creadores poco conocidos en España por aquellos años. Hidalgo fue por tanto una fuente de información para conocer muchas de las propuestas del panorama artístico internacional.

En los setenta se estrenan en Canarias los espectáculos ZAJ, basados en una concepción del arte total, en la desmitificación de los valores artísticos y en la «dicotomía arte-vida», teniendo un gran calado en la escena artística de la época. Situado en los márgenes de la creación, transitando los límites de distintas disciplinas a través de la ironía, la idea y el humor, Hidalgo ha significado para las generaciones de artistas de los ochenta y los noventa un ejemplo transgresor y fuertemente motivador para sus propuestas.

La sutileza con la que Hidalgo aborda el análisis de la realidad que le rodea y la posición crítica que siempre ha mantenido en relación al hecho artístico, ha fascinado a las nuevas generaciones de artistas.

Poéticas de la existencia y la desesperanza

La desazón, los temores del ser humano, el dolor, el abandono, la incomunicación y la tristeza, la soledad existencial y la muerte, son el fundamento de una serie de propuestas formalmente expresionistas, que inciden en lo antropológico a través de los aspectos más dramáticos de la existencia del hombre. Las representaciones dramáticas del ser humano de Luis Alberto Hernández y las figuras amordazadas y marginales de Gonzalo González, se insertan en esta tradición.

Después del proceso, Desesperación, Maternidad Bélica, La Guerra, Los gritos, Las aves rapaces, Angustia, Despojos, Tiempos de cambio, son los títulos de algunas de las obras que Luis Alberto Hernández realiza en la primera mitad de los setenta y que conforman un universo de imágenes dramáticas de la existencia humana. La situación política y la necesidad de cambio marcan la posición del pintor entre 1973 y 1976. Escenas desgarradoras con figuras sin esperanza, miserias y angustias en un ambiente pesimista, en el que la iconografía de la muerte pone en eviden-

[296] Cándido Camacho, «Respuestas sin pregunta», en *Cándido Camacho*, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1995, p. 21.



El Hospital. Gonzalo González. 1976. Colección privada.

cia el drama existencial. Como reflejo de la situación política opresora no faltan las referencias a la guerra: ametralladoras, sangre, aves carroñeras, ahorcados y cuerpos sin vida.

En sus años iniciales Gonzalo González ahonda en la marginalidad en series como *El Hospital* (1976) o *Marginados*, protagonizadas por seres proscritos por el sistema, deformes en su corporeidad y próximos a lo monstruoso, en la soledad de su confinamiento.

El realismo crítico social

Los análisis políticos de la situación nacional no abundaron en la plástica figurativa canaria de la primera mitad de los setenta, exceptuando algunas de las series de Fernando Álamo y Ramón Díaz Padilla que reflejan las transformaciones sociales y políticas que se vivían en esos años, y algunos *collages* de Leopoldo Emperador acerca de los regímenes totalitarios.

La obra de Fernando Álamo en la primera mitad de los setenta denuncia la situación política existente. En el Castillo de Paso Alto (Santa Cruz de Tenerife), utilizado como prisión durante la Guerra Civil, realiza un montaje con una obra subversiva, radical y polémica, que fue clausurada por la autoridad franquista, y que podemos considerar como la propuesta crítica más virulenta de esos años[297]. En los sótanos del castillo compuso un *environment* ambientado con lámparas de aceite, pinturas y música de órgano, en el que participó el grupo andaluz *La Cuadra*, que por aquellos días actuaba en la ciudad. El resultado fue un montaje ascético, un ambiente de dolor plagado de obras que simboli-

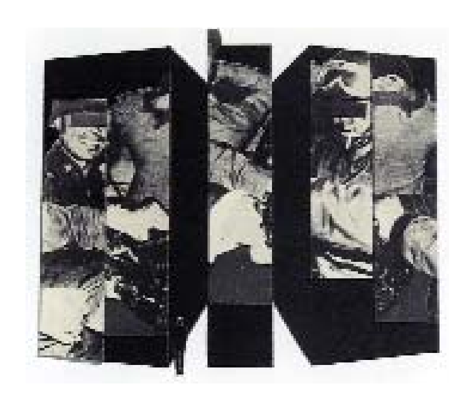
[297] Unos minutos después de ser abierta al público la exposición se produjo un conato de incendio que fue rápidamente sofocado.



Sobre la paz o Proyectos para una bandera. Fernando Álamo. 1973.



Coordinadora de la S.E.A.T.O (Díptico). Ramón Díaz Padilla. 1978. Colección Conca. La Laguna. Tenerife.



Sin título. Leopoldo Emperador. 1975.

zaban la opresión *que sufre cada uno de los sentidos:* bocas que gritan, ojos angustiados y muñecas de madera rotas. Toda la poética que desarrolla Álamo en los primeros años setenta tiene un carácter comprometido, denuncia la violencia y toda forma de agresión. Sobre esta serie el artista señaló: *No me interesa el compromiso cuando deja de serlo en sí, para convertirse en propaganda, sea del signo que sea.*

Bajo la denominación *Sobre la paz o Proyectos para una bandera*, en 1973 en la Sala Conca, Fernando Álamo llevó a cabo un montaje con un marcado carácter crítico expresado a través de la ubicación de cuadros con imágenes de manos atadas, y otros elementos de connotaciones bélicas situadas en el suelo.

Las pinturas de Ramón Díaz Padilla del período 1972-1974 muestran el malestar del artista con la realidad social a través de la denuncia de las actitudes de la clase política y la burocracia. Pintura crítica de colores azules y fríos que marcan el distanciamiento con lo representado, y sugieren el documento gráfico extraído de los periódicos de la época. Con estas obras, Díaz Padilla se inserta en una tradición que, partiendo de *Los políticos* de Rafael Canogar llega a vídeos como *El discurso* de Doug Hall (1982), parodia satírica del espectáculo político en la época de los medios de masas.

En su primera exposición individual en la Casa de Colón de la capital grancanaria en 1976, Leopoldo Emperador integra en el espacio expositivo un conjunto de fotomontajes con connotaciones políticas, acompañados de cubos negros suspendidos del techo de una sala oscura, para acrecentar su carácter de denuncia de la represión y la violencia de los regímenes totalitarios. Por su estética y su alusión a la guerra, aunque con una intención diferente, estas imágenes nos remiten a los fotomontajes realizados entre 1967 y 1972 por Martha Rosler empleando fotografías documentales con elementos de la realidad traumática y violenta de la guerra en Vietnam.

Eros y Thanatos

Algunos artistas ahondarán la temática del sexo, entendido como un medio propiciatorio para un cambio en la mentalidad social y las





Tres fragmentos del *políptico Las Lágrimas de Eros*. José Dámaso.

costumbres de la época. La afirmación inicial de Georges Bataille en su obra *El erotismo* sintetiza las visiones que sobre el sexo ofrecen José Dámaso y Cándido Camacho: *Puede decirse del erotismo que es la aprobación de la vida hasta en la muerte*. El sexo y la muerte son dos elementos que van a aparecer insistentemente en las propuestas de estos dos artistas, cuya unión se materializa a través de las partes erógenas del cuerpo. Así, el cuerpo humano queda convertido en un santuario en el que acontece la alianza entre muerte y erotismo.

Francisco Jarauta con motivo de la exposición *Pieles* (2003) reflexiona sobre la vinculación de estos conceptos al cuerpo, concibiéndolos como elementos de un mismo ciclo: "*Ni la muerte es el precio de la sexualidad, ni el sexo es el simple rodeo de la muerte. No son sino los momentos agudos de una fiesta que la naturaleza celebra con la multitud inagitable de los seres*" [298].

El punto álgido de esta unión está representado en la serie *Las lágrimas de Eros* de José Dámaso. Como él mismo explica refiriéndose a este conjunto de obras:

> Entre el sexo y la muerte, esos dos elementos tan insistentes de mi creación, realmente son motores de mi imaginación creativa, existe un elemento que unifica los dos conceptos, que atrae los polos opuestos, consiguiendo una simbiosis, una síntesis combinatoria: los miembros erógenos sin ningún tipo de disfraz ni censura (…) Precisamente he elegido «Las lágrimas de Eros», que me parece un texto que está muy de acuerdo con mi modo de pensar: por ejemplo el conocimiento del sexo a través de la muerte [299].

Plantea Dámaso a partir del texto de Bataille el conocimiento del sexo a través de la muerte en un conjunto de imágenes hipnóticas en las que se dan cita cuerpos excitados y agonizantes. Ya con anterioridad en su serie *Sexo quemado*, el amor se erige en la única esperanza para el mundo: el erotismo como vida y el sexo como catarsis en un universo de seres andróginos. Sexo, insectos y muerte en lentas y melancólicas

[298] F. Jarauta, «Antes y Después del Cuerpo», en *Pieles*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 2003, p. 45.

[299] B. Hermelo, Díaz Rodríguez, *Dámaso y sus facetas*, Universidad de La Laguna, Facultad de Bellas Artes, Memoria de licenciatura inédita, 1983, p. 70.

putrefacciones, con materiales de vocación macabra y zoologías marginales. El deseo y el dolor, el amor y la muerte, son las dos caras de una misma moneda; una senda por la que también transita la obra de Cándido Camacho. La sexualidad a la que alude en sus obras es la sexualidad surrealista, pero también, como señala Maud Westerdhal, es el Surrealismo vegetal de las

> …plantas mórbidas, lianas, orquídeas, polen, semillas, etc. Surrealismo corporal de damas salidas del 'Vogue', pero tuertas o mutiladas, dominantes y también violadas Marlene endiosada, pero con el pecho abierto; la niña rosada con sangre en el vientre y una mirada entre ingenua y satisfecha; San Sebastián perforado por las flechas. Y el zoo surrealista de bichos: insectos, alimañas, el Bosco [300].



La Palma nº 22. Cándido Camacho.1976. Colección privada. Tenerife.

Imágenes con evocaciones erótico-esteticistas de Marlene Dietrich, cucarachas, carne descompuesta, bellezas deshechas, ángeles y masturbaciones letales, cuyo común denominador reside en el gusto por los enigmas del sexo transitando por los caminos que conducen a la conciencia de la propia muerte. La obra abunda en el concepto de la muerte como elemento de la vida, como transformación y cambio presente en obras como *La Palma nº 22*.

El erotismo está presente también en la obra que emprendió a finales de los sesenta Maribel Nazco y que desembocó en sus planchas de metal patinadas que sugieren anatomías fragmentadas. En la misma línea hay que situar la producción pictórica de José Luis Toribio en esos años.

La herencia surrealista

La *Primera Exposición Internacional Surrealista* celebrada en 1935 en Tenerife es uno de los hitos de la historia del arte en Canarias. Y aunque durante su visita con motivo de la exposición, André Bretón bautizó a Tenerife como «la primera isla surreal», la importancia del Surrealismo con el tiempo fue mitigada por el ascenso de otras tendencias artísticas. Aun así, el camino abierto por Óscar Domínguez y Juan Ismael fue seguido por muchos artistas de las Islas. Dos hitos recientes, la publicación de *Facción surrealista de Tenerife* (1975) y la celebración de la *Segunda Exposición Surrealista en Canarias* en Tenerife y Gran Canaria (1981), contribuyen a reforzar la conciencia acerca de la estirpe surrealista de Canarias.

Dentro de las tendencias figurativas de los setenta, se inserta la obra de algunos artistas que como Félix Juan Bordes, Tomás Carlos Siliuto o Paco Juan Déniz, se sintieron atraídos por el Surrealismo, empleando sus procedimientos y estrategias con resultados dispares.

En la tradición de esa herencia surrealista, y en la línea del Realismo Fantástico, se inscribe la serie *El desencanto* de Gonzalo González, con figuras viscerales de clara filiación baconiana, y la serie de dibujos titulados *Ana*.

[300] Maud Westerdahl, «Candido Camacho», en *Cándido Camacho*, *op. cit.*, p. 58.



La herejía. Tomás Carlos Siliuto. 1979. Colección Conca. La Laguna. Tenerife.



Nucnor. Félix J. Bordes. 1975-77.

Vinculado también a la corriente surrealista, pero más identificado con el Realismo Fantástico de la escuela de Viena, hallamos la obra de Tomás Carlos Siliuto, con pinturas en su mayoría realizadas al temple, inmersas en una temática de raíces surrealistas.

La pintura de Félix Juan Bordes evoca los universos del surrealista Roberto E. Matta, Arshile Gorky y El Bosco. Incluido en la exposición colectiva *Algunos surrealistas españoles* en la Galería Seiquer en Madrid, en 1975, el componente surrealista de su pintura debe ser matizado, pues su obra también es deudora del Constructivismo y del Informalismo.

Paco Juan Déniz recoge la tradición surrealista canaria, dándole un aire propio más próximo a Juan Ismael que a Domínguez, recreando los ambientes y los personajes de éste, filtrados a su vez a través de la pintura de Yves Tanguy.

Cabe señalar asimismo la estirpe surrealista de la obra de José Dámaso, en su serie de dibujos presentados en 1969 y titulados *La muerte puso huevos en la herida*.

El aporte técnico del surrealismo se mantiene en el trabajo de artistas como Consuelo M. González, que recurre al automatismo y al *frotagge* para generar sutiles palimpsestos plásticos. Dentro del universo onírico se insertan otros autores, como Elena Lecuona, Among-Tea, Carlos Rivero y Domingo Vega.

El legado de la Abstracción

Una nueva concepción del lenguaje abstracto, alejada del Informalismo de los sesenta, en su ascendiente neoyorquino y con la obra de Rothko, Clifford, Still o Barnett Newman como referencia, encontrará una vía de expresión en la obra de algunos pintores de las Islas. La aplicación de técnicas como el *hard-edge* (contorno neto) y las concepciones estéticas que vinculan el color con lo psíquico y lo pulsional, remiten a un contexto, el de principios de los sesenta, en el que domina la Nueva Abstracción Americana, con su versión europea representada por el movimiento francés *Support/Surface* (Soporte/Superficie). Más allá de la expresión de la individualidad, lo que se busca es la autonomía del lenguaje pictórico.



Happening Órganos al puerco. Antonio y Octavio Zaya. 1974. Sala Conca II. Las Palmas de Gran Canaria.

Tras superar una etapa expresionista, cercana en algunos aspectos a la obra de Millares, la pintura de José Luis Medina inicia a partir de 1978 un proceso de evolución que partiendo de planteamientos analíticos y minimalistas le conducirán a una obra en la que forma y formato coinciden, en la que el marco se adapta a la imagen, con bastidores triangulares, respondiendo a los principios de *shaped canvas*, y a impulsos espiritualistas y esotéricos.

Las series más destacadas realizadas por Juan José Gil en los años setenta responden a un deseo de recuperación de la función evocadora de la pintura. La influencia de la Abstracción post-pictórica americana y del grupo *Support/Surface*, están presentes en una pintura abstracta en la que también encontramos ecos de la pintura de Rafols Casamada.

La obra de José Antonio García Álvarez a finales de los setenta, ahonda en el hedonismo de la pintura, en la búsqueda del placer y de la alegría de vivir por los caminos del arte. El origen de su pintura está en la Naturaleza, de la que incorpora aspectos sensoriales y sensuales.

Poéticas del cuerpo: *body art*, *happenning*, *performance*

A excepción de algunos *happenings* de Zaya, con un carácter marginal y provocador, y alguna acción de Juan Hernández en la tradición de Juan Hidalgo, son escasas las manifestaciones conceptuales en la práctica artística insular de los setenta.

Fernando Álamo transitó de forma esporádica por los territorios del *body art* con propuestas teatrales y sádicas. Su acción denominada *Knife* (1976) está considerada por muchos como la primera acción de *body art* efectuada en Canarias. Basada en la mutilación, las heridas y la sangre, *Knife* entronca con las propuestas performativas de Gina Pane —*Acción sentimental* (1973), *Cuerpo presente* (1975)— o Marina Abramovic.

Realizada previamente en su estudio, la acción a modo de ritual fue grabada y posteriormente proyectada en el Ateneo de La Laguna, acompañada de una escenografía con textos, dibujos y fotografías. El espectáculo audiovisual que proponía Álamo en *Knife* mostraba imágenes de un matadero de vacas que alternaban con las de mutilaciones corporales



Happening Sala Conca. Juan Hernández. 1978. La Laguna. Tenerife.



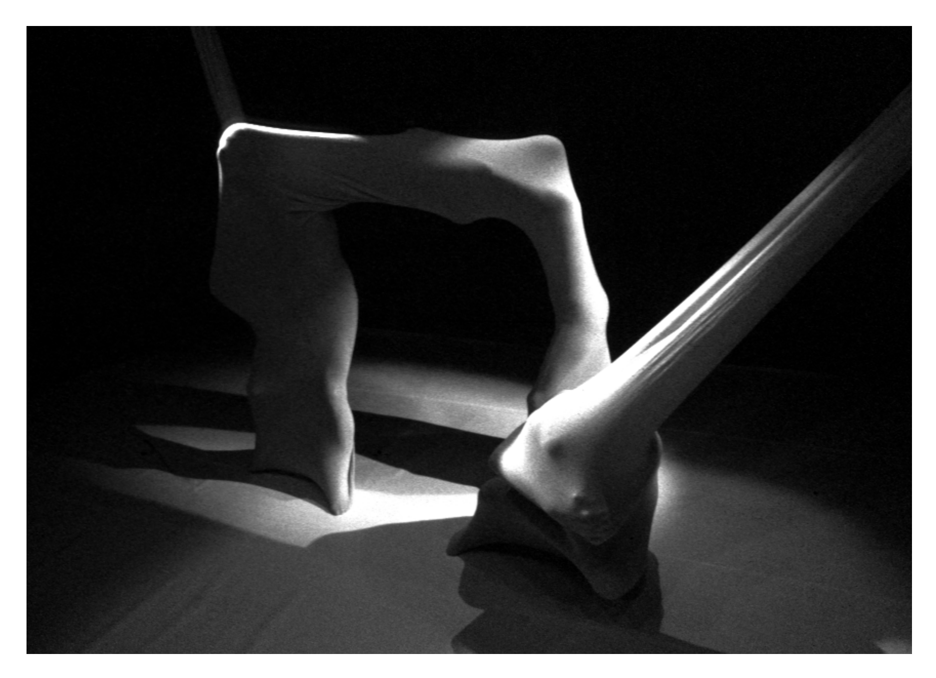
Energía. José Antonio García Álvarez. 1979. Colección del artista.

del artista efectuadas por José Luis Medina Mesa, todo ello acompañado por la música de Edmundo López y la exhibición de telas rajadas por cuchillos.

Siguiendo la estela de Juan Hidalgo, desde sus años iniciales Juan Hernández se interesó por los nuevos lenguajes artísticos procedentes del mundo del *body art*, la *performance*, los *happenings* y las acciones. Su trabajo en el campo de la *performance* se desarrolló en una doble vertiente: las experiencias próximas al *body art*, concebidas como *environment*, y a través de lo que denominó «Iteracciones», es decir, recorridos por las calles de la ciudad, realizados de acuerdo con un itinerario preciso, vestido de una manera determinada. Su primera acción, *Body Performance* tiene lugar en Lanzarote en 1977. A ésta seguirán las que desarrolló a lo largo de 1978 en el Paraninfo de la Universidad de La Laguna y en el Ateneo y su acción *Process-modular* en la Sala Conca.

Basadas en la irracionalidad, la espontaneidad y la improvisación, cabe mencionar las diferentes actividades realizadas por los hermanos Antonio y Octavio Zaya en 1974 y 1975: *Twins en la escena de la repetición* (El Almacén, Lanzarote, 1974) o *Señales* (1975), con la participación de Among-Tea.

Residentes en Madrid desde 1974, ciudad en la que fundan Espacio P, Pedro Garhel y Rosa Galindo se inician en la *performance*



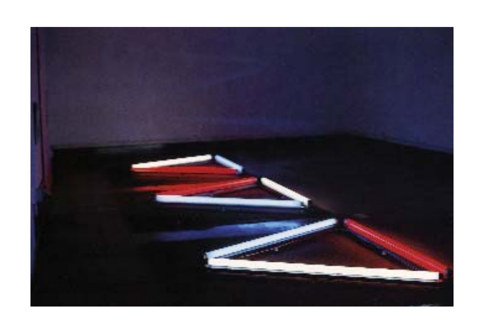
Escultura viva. Pedro Garhel y Rosa Galindo. 1977. [Foto: Fernando Suárez Cabeza. Archivo Pedro Garhel].

como vehículo para explotar las posibilidades expresivas del cuerpo. Sus acciones se generan a partir de experiencias conjuntas con una gran carga psicológica, producidas a partir del azar y de la espontaneidad, con las que pretenden romper los límites sensoriales del ser humano, para alcanzar un climax catárquico y purificador. En esta línea se inscribe la *performance Escultura Viva*, realizada en la plaza de Colón de Madrid en 1977.

Arte y tecnología

La luz artificial de los fluorescentes y de los neones tendrá consideración estética, consolidada paulatinamente a lo largo de los setenta de la mano de artistas como Dan Flavin o Keith Sonnier. La tecnología se incorpora al discurso artístico, hasta llegar, en algunos casos a convertirse en el único elemento de ese discurso.

En Canarias la relación entre tecnología y arte en los setenta fue abordada por Leopoldo Emperador, a través de la incorporación de elementos producidos industrialmente. Este artista emprende búsquedas artísticas que le conducen a partir de 1976 a incorporar la luz y a manipularla. Concebida como energía creadora, la luz será el elemento que articule su trabajo y su empleo le permitirá intervenir en el espacio mediante la creación de ambientes. Inicia sus experimentaciones con el tubo fluorescente, para pasar en 1979 al neón, que ampliará sus posibilidades de experimentación. Tubos de neón que dan luz y color, transformadores, cables, todo forma parte de la obra. El neón en su desnudez y la luz como color y como línea. La incursión de elementos



Inner Light. Leopoldo Emperador. 1979. Colección del artista.

naturales en sus obras, le permitirá desarrollar un discurso artístico basado en el binomio artificio-Naturaleza; un diálogo a partir del contraste y la descontextualización de los materiales.

En su etapa inicial Miriam Durango realiza una obra abstracta de apariencia geométrica, ejercicios de estilo de efecto caleidoscópico a partir de combinaciones numérico-cabalísticas en torno a la cifra siete. Luego pixela la imagen aunque su procedimiento plástico sigue siendo la pintura al óleo. *La obra de arte en la era de la reproducibilidad tecnológica*, expuesta en el Centro Insular de Cultura de Las Palmas de Gran Canaria (1998), conjuga series pictóricas y proyecciones en una especulación sobre el estereotipo y la telemática y sobre la potencialidad de la tecnología en la comunicación de la imagen artística y el conocimiento.

Francis Naranjo se interesa en los noventa por la incorporación de las Nuevas Tecnologías en el campo de las artes plásticas. Sus instalaciones constituyen encuentros intermedia entre vídeos, fotografía, música… Con su serie *El ojo no toca lo que ve* (Galería El Diente del Tiempo. Valencia. 1994), inicia un ciclo de tendencia hermética marcado por la intención de una obra más radical en la que utiliza el color blanco de forma obsesiva en la construcción de ambientes y utiliza de forma explícita los elementos tecnológicos. Sus propuestas conceptuales se sintetizan al máximo hasta desproveerlas de carga referencial inmediata, aunque, de manera paulatina, va incorporando la retórica en sus trabajos hasta desinhibirse de la obsesión por las ambientes clínicos y asépticos, monocromos.

Las instalaciones y las intervenciones en los edificios con rótulos luminosos, nos hablan del papel preponderante del arte conceptual y tecnológico. La proyección artística en el entorno natural tiene el principal exponente en el proyecto de recuperación paisajista *Ruta del Janubio*, encargado a Ildefonso Aguilar en 1993 por el Cabildo Insular de Lanzarote en calidad de director artístico y responsable del espectáculo de luz y sonido para el cráter del Golfo.

Poéticas de lo autóctono

La valoración estética de la cultura aborigen permitió incorporar al discurso artístico elementos arqueológicos —pintaderas, momias guanches, cerámica incisa—, como ya planteara la Escuela Luján Pérez en su etapa fundacional.

El legado arqueológico aborigen ha inspirado también a los artistas plásticos contemporáneos, pues han visto en ello un tema más con el que simbolizar la singularidad del pueblo canario. La figura del guanche aparece interpretada por Aguiar en los murales que pintó para el Cabildo Insular de Santa Cruz de Tenerife. Aquí su presencia se justifica para evocar la conquista de la Isla, la evangelización y por supuesto su relación con la Virgen de Candelaria. Pero esta iconografía, acorde con el momento histórico en la que algunos aborígenes asumen gratamente

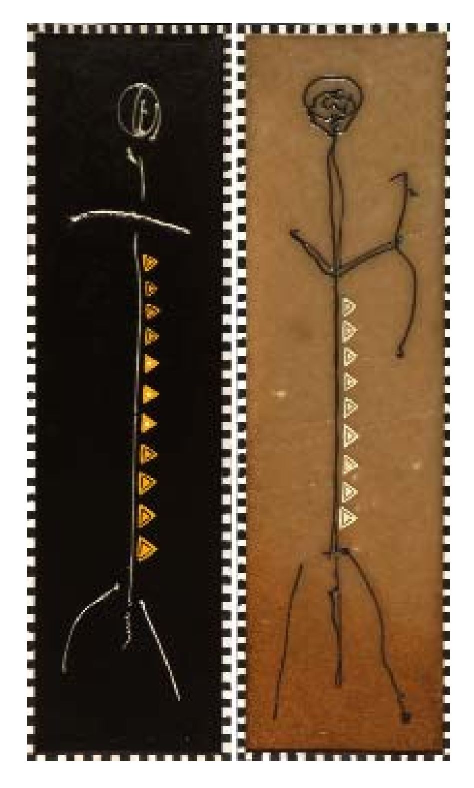
los nuevos acontecimientos, ofreciendo las viandas de la tierra, mientras otros se arrinconan temerosos e inseguros, no será el modelo a seguir en fechas posteriores. Antes al contrario, lo usual será adoptar sus vestigios culturales, utilizándolos como referentes de planteamientos estéticos que no esconden el orgullo de un pasado ancestral.

Manolo Millares, amante de la arqueología, encuentra en El Museo Canario, en la Cueva Pintada de Gáldar y en el barranco de Balos, elementos suficientes para crear un rico e innovador lenguaje pictórico. Así, en los cincuenta realiza *Pictografías*, serie en la que traslada al lienzo múltiples motivos prehispánicos que desposee de significado, y que convierte en grafías aisladas dispuestas sobre texturas terrosas. Con resonancias de Miró y de Paul Klee, Millares traduce en estas pinturas los signos rupestres y dibujos geométricos de las pintaderas canarias.

Martín Chirino convierte la espiral, símbolo asociado a distintas comunidades primitivas del planeta, en un icono recurrente de su producción. La universalidad del signo le permite concebir unas formas simbólicas de clara identificación, con las que profundiza en las artes primitivas, a la par que las hace partícipes de un lenguaje contemporáneo y vanguardista. Estos símbolos constituyen la esencia de distintas series: *Viento* (1958), *Oology* (1973), *Aeróvoros*, *Afrocanes,* y *Cangrafías*, *collages* que de modo esquemático aúnan pintaderas y grafías canarias.

Antonio Padrón también evoca signos y modelos prehispánicos, inspirados en la Cueva Pintada de Gáldar, núcleo aborigen que estudia y reproduce, utilizando pigmentos orgánicos. Recrea *Ídolos Guanches* y *Cueva,* evocaciones idílicas del mundo rural, con el que el pintor siempre se sintió comprometido. Abraham Cárdenes también hace referencia al mundo aborigen a finales de los sesenta, en su versión ciclópea de *Doramas*, que realiza en piedra artificial, que pasó a ubicarse en la plaza homónima. Esta colosal figura ataviada con tamarco, que sostenía en su mano derecha una pértiga, desapareció del escenario público, quizás consecuencia de la rígida política antinacionalista de aquellos años. Máximo Riol concibe su serie *Habitat* en la planta de las viviendas prehispánicas. Otros artistas sentirán fascinación por este legado, José Luis Luzardo en sus *Antropomorfos* y *tótems* (1992) o Hildegard Hahn con sus *Pintaderas* (1998-99), que incluye en su proyecto *La torre de Babel* (1999), una obra sobre la comunicación posible, con la que reflexiona sobre la capacidad de los signos para transmitir el conocimiento. Tres mil trozos de mármol encontrados a orillas del Atlántico sobre los que pinta con tinta china signos, símbolos, alfabetos de todos los tiempos…, proyecto que fue expuesto en el CAAM[301].

José Dámaso recurre por primera vez al mundo aborigen como fuente iconográfica en 1954, reproduciendo en acuarela modelos de vasijas y recipientes. El sentido trágico de resabios barrocos que caracterizará a su producción surge en los *collages* de técnica mixta que reúne en la serie *Aborigen.* Su poética se centra en aspectos relacionados con la interpretación de la muerte y hábitos de enterramiento. El artista se adentra en el pasado aborigen de las Islas en algunas de sus obras de los setenta y sobre todo en los ochenta (*Héroes Atlánticos, Aborigen, El naci-*



Tótems. José Luis Luzardo. 1992. Colección privada. Las Palmas de Gran Canaria.

[301] H. Hann, *La torre de Babel,* V.A. Impresores, 1999.



Incisivos. Ángel Luis Alzola. 1978. Colección APM. Centro Atlántico de Arte Moderno. CAAM. Cabildo de Gran Canaria.



Pintaderas. Hildegard Hahn. (1998-99). Colección privada. Las Palmas de Gran Canaria. [Foto: Manuel García-Núñez].

miento del Mito), a través de obras como *Cerámica guanche* (1976), *Harimaguada*s (1969) y *Sudarios 2001* (1974) serie esta última con la que funde la evocación de la muerte y del mundo aborigen de las Islas.

A finales de los setenta Tony Gallardo manipulaba piedras canarias con leves incisiones que recordaban las esquemáticas grafías del barranco de Balos. Por su parte el pintor Manuel Ruiz comenzaba a trabajar relieves en los que yuxtapone planos pictóricos, para homenajear al arqueólogo Celso Pérez de Guzmán.

Ahora la reivindicación artística de lo autóctono partía del *Manifiesto del Hierro*, ideario que subrayaba el poder de sugestión de la pintadera y la grafía canaria, como estímulos permanentes para el arte canario, que incide en la obra de algunos artistas de los setenta; de forma literal en los signos que pueblan las pinturas de Alzola, y en la obra abstracta de filiación americana de Juan José Gil, en el primitivismo de Paco Sánchez, pero también se dejará sentir en la obra de Monagas, Hernández y Dámaso.

La recreación de las espirales de los grabados rupestres, los triángulos de las pintaderas y los contornos de las Islas conforman la primera aproximación a la identidad canaria de Juan Luis Alzola. Paco Sánchez se formará en la proximidad a la Escuela Luján Pérez, generando en el artista una mirada primitiva hacia el entorno insular. Su obra se inscribe por tanto en una poética de lo autóctono a través de su filiación con la Escuela Luján Pérez, pero también por su relación con la obra de Manolo Millares.

A pesar de no comulgar con el ideario político del *Manifiesto del Hierro*, Juan Hernández se acercó a la cultura aborigen fascinado por sus manifestaciones más rudimentarias. Así, en 1978, realizó una serie de dibujos, en tinta china sobre cartulina, que recibió el nombre de *Balos*, al estar claramente inspirados en los petroglifos rupestres del barran-

co grancanario del mismo nombre. Con su *Accion Process Modular* (1978), a través de bocetos previos y bajo un estudio de los símbolos aborígenes inscritos en el barranco de Balos, Hernández participa en una colectiva de pintores de diversas tendencias.

Alfonso Crujera recrea un mundo de objetos y trazas correspondientes a asentamientos excavados en una memoria primigenia, casi borrada, efímera y sugestiva a la vez, bajo la sugestión primitivista y arcaizante.



T9002GI (Serie Strand). Alfonso Crujera.1989. Colección Gobierno de Canarias. [Foto cedida por el artista].

Africanidad y negritud

El descubrimiento de los valores estéticos del arte negro no era nuevo en Canarias. El interés por los rasgos negroides que reflejan las esculturas de Juan Jaén, Eduardo Gregorio y Plácido Fleitas lo demuestran, pero nunca se había planteado la raíz africana de nuestra cultura. El *Manifiesto del Hierro* polarizó el debate cultural canario, orientándolo por los caminos de una africanidad, no exenta de cierta polémica: *Canarias está a cien kilómetros de África. La existencia del canarioamericano es un hecho histórico de gran significación. La presencia de África y América en Canarias es evidente.*

La búsqueda de la identidad canaria quedó plasmada en el *Documento Afrocán* en el que de nuevo la interpretación del Archipiélago se impuso desde la cercanía del continente africano. En el contramanifiesto redactado y publicado por Carlos E. Pinto y Octavio Zaya en *La Liebre Marceña* señalaban:

> El segregacionismo histórico del Manifiesto llega con el descubrimiento de África y América. Quienes asistimos a la muerte del Dictador y hemos vivido la progresiva descomposición del Régimen, nos preguntamos qué sentido tiene (la pregunta alcanza lo real y lo metafísico) reconfortarnos con la presencia africana, una presencia históricamente depredadora y esclavizadora [302].

África está muy presente en dos de los ciclos escultóricos de Martín Chirino: las *Reinas negras* y *Afrocán*. Su padre, que trabajaba como armador, le insta a trabajar durante unos años en el mundo de los buques, lo que le permite viajar por la costa africana.

Aunque con una mirada filtrada a través de las vanguardias artísticas de las primeras décadas del siglo XX, Chirino ya establece sus intenciones africanistas en su serie *Reinas negras* (1953) el primer ejemplo de lo que Antonio Zaya entiende como el interés de Chirino «por las artes y la cultura prehispánicas, aborígenes o primitivas».

En *Afrocán* siente Chirino que la latitud del Archipiélago le hace sentir la cercanía del arte africano, reivindicando en esta serie el nexo cultural entre Canarias y África. Estas piezas escultóricas fueron presentadas en Madrid, en la Galería Juana Mordó (1976), acompañada por el *Documento Afrocán*. En ellas se adivina la imagen de las máscaras africanas, por las que sentía gran admiración, con la espiral canaria como base. Con *Afrocán* expresa de manera clara su discurso africanista, elaborando una poética en la que la espiral y la máscara se enlazan para concretar

302 C. E. Pinto y A. Zaya, «De la manipulación y vigencia del arte», en *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 7 de octubre de 1976, p. 24.



Afrocán. Martín Chirino. 1975. Colección privada. EE UU.

una imagen simbólica que evidencian la presencia de los mitos en la vida diaria. Los Afrocanes I y VI (1977) presentan similitudes formales con las máscaras Bakwele del Congo Kinshasa. *Los Afrocanes II, III* y *IV* (1975-76) remiten a las máscaras de Costa de Marfil o Gabón.

Chirino se acerca a África desde *Afrocán,* pero también en los años en los que estuvo al frente del CAAM tuvo una especial sensibilidad hacia el continente africano. De cómo entendía su relación con África, ya no como escultor, sino como gestor, dan buena cuenta las siguientes reflexiones pronunciadas por el escultor en 1993 en el marco del encuentro de galerías celebrado en Lanzarote:

> …nuestra experiencia nos demuestra que el encuentro entre culturas está condicionado en muchos casos por la propia relación de trabajo. No obstante, habría que recabar la opinión de nuestros vecinos africanos respecto a la violación continua de su integridad cultural, cuando los «otros» transforman su patrimonio en signos, moneda, profanación, por la descodificación que impone el ojo experto y reajustador de nuestra experiencia artística. El diálogo verdadero presupone el reconocimiento del otro, tanto en su identidad como en su autoridad (…) Está de más recordar que la codicia comercial y el historicismo no son suficientes para amar y comunicar los valores artísticos del otro (…) Si lográsemos entender términos como cultura de resistencia étnica, el mito y la magia, la religión y la lengua; o sea la representación de la identidad de la nación, podríamos establecer un diálogo equilibrado con el fundamento de esta otra realidad, y no como entidad cultural que expolia a otra para su beneficio, en la consecución del prestigio, la fácil distribución e internacionalización de la obra, evitando así la posible colonización[303].

Puntualmente, los artistas canarios participaron en eventos organizados en el continente africano, como la ya mencionada participación de José Dámaso en el I Festival de Artes Negras en Dakar (1966) con tres trípticos —*Niña negra muerta, Kakilambé* y *Crucifixión Negra*— que merecieron las siguientes consideraciones:

> En el Festival Mundial de Arte Negro destaca la muestra del joven pintor de Canarias, José Dámaso que, con sus tablas de dibujos, hizo una gran contribución al certamen (…) En casi todas sus obras aparece una cruz, que explica porque 'la cruz es el símbolo universal del amor y, además, la representación del sufrimiento y no hay pueblo que haya sufrido más que el africano [304].

Ese mismo año se inició en Las Palmas de Gran Canaria la Feria del Atlántico, con el objetivo de intensificar las relaciones con el África subsahariana, justo en la década en la que se producía el proceso descolonizador, que afectó también a las posesiones españolas en aquel continente[305]. La referencia al arte africano en la obra de Dámaso aparece de nuevo en 1978, en los «papahuevos» que el artista grancanario realiza en papel maché y textiles, con motivo de la fiesta de la Rama de Agaete.

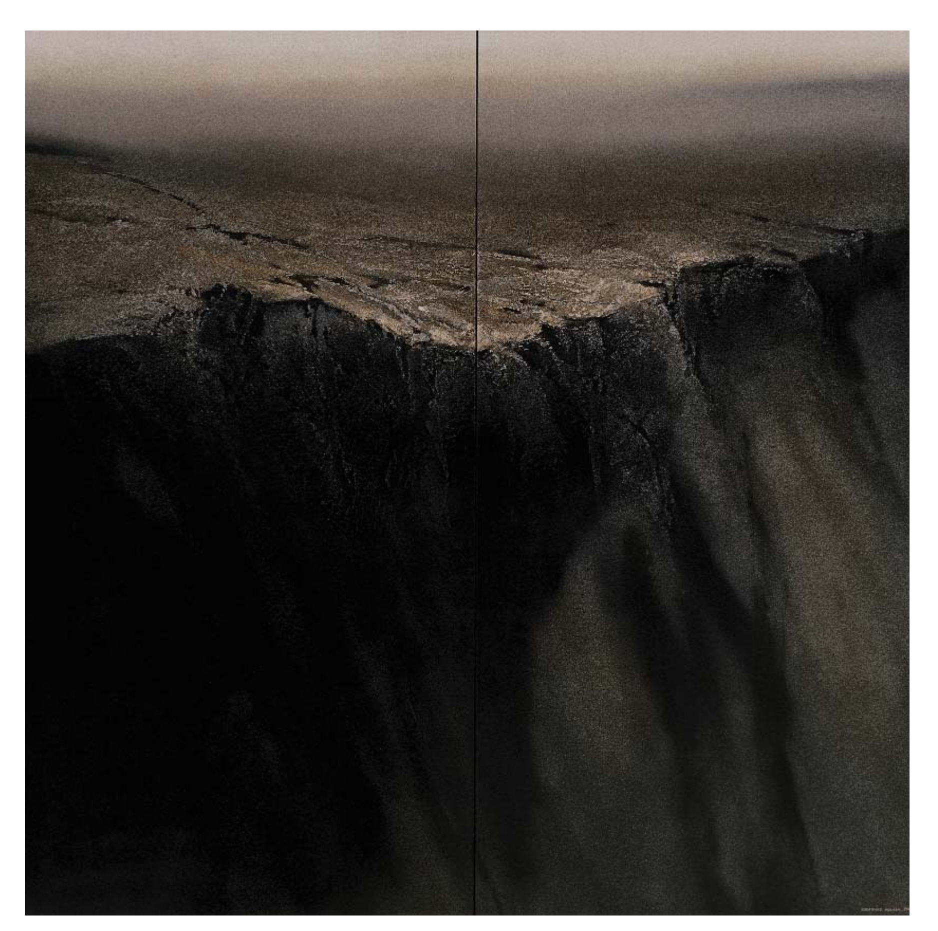
Visiones de la naturaleza

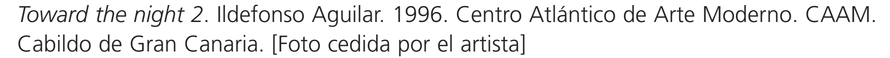
Tras unos años en los que la defensa de la vanguardia abstracta de posguerra repudió las imágenes de la Naturaleza, en los setenta se expe-

[303] *Primer Encuentro Internacional de Galerías de Arte, Lanzarote*, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Islas Canarias, 1993, s/n.

[304] Ebongué Soelle, *Dakar-Matin*, Dakar, Senegal, 16 de abril de 1966.

[305] El cambio de soberanía atrajo a las Islas Canarias a numerosos repatriados de Ifni (Provincia española desde 1958 que es devuelta a Marruecos en 1969), de Guinea Ecuatorial (1968) y del Sáhara Occidental (1975). Estos hechos coinciden en el tiempo con una oleada procedente del resto del Estado y del extranjero que, en unión de un saldo vegetativo muy superior a la media española, determinó un período de crecimiento poblacional sin precedentes.





Toward the night 2. Ildefonso Aguilar. 1996. Centro Atlántico de Arte Moderno. CAAM. Cabildo de Gran Canaria. [Foto cedida por el artista]



Sin título. Walter Meigs. 1977. Colección Conca. La Laguna.Tenerife. [Foto: Efraín Pintos].



Cuerpos. Maribel Nazco. 1978. Colección privada.

rimenta un nuevo interés por el ámbito insular desde la vanguardia. Aunque las crónicas edulcoradas de los acuarelistas se mantuvieron, los jóvenes creadores no quieren renunciar a la posibilidad de representar la Naturaleza desde la fidelidad a una doctrina vanguardista. No obstante, debe insistirse en un hecho: incluso en los momentos de mayor intransigencia y condena de la narrativa realista del paisaje, artistas como Walter Meigs, César Manrique, Ildefonso Aguilar y Miró Mainou ofrecen una versión actual del mismo.

Con una poética inserta en lo telúrico que discurre por el Informalismo matérico, César Manrique profundiza en la orografía volcánica de Lanzarote. El resultado es una obra matérica más vinculada al concepto de Naturaleza que a la idea de paisaje.

La llegada de Walter Meigs a Canarias en los setenta, como la de Vicki Penfold en los sesenta, abrirá una brecha que conduce a visiones del paisaje con un lenguaje vanguardista. El paisaje redescubierto de Canarias tendrá un gran impacto en el trabajo artístico de algunos de los jóvenes creadores. Sus imágenes de la naturaleza insular, partiendo de un lenguaje abstracto, son fruto de sus vivencias en Canarias y del contacto con la naturaleza de las Islas. Meigs propone una síntesis del paisaje basada en fragmentos que ordena en la superficie del lienzo a modo de *collage*.



Barranco de Santos I. Maribel Nazco. 1985. Colección privada. [Foto: Efraín Pintos].



Nómada urbano 41. Manuel Padorno. 1979. Colección privada. Madrid.

Ildefonso Aguilar se adentra en los setenta en las investigaciones sobre las texturas volcánicas a través del vídeo y la fotografía. A partir de 1976, empleará la pintura como medio en un proceso de trabajo del que parte de imágenes fotográficas a las que superpone arenas en estratos cromáticos regulares. Tras la aplicación del color a la materia, el resultado serán versiones plásticas simples y estructuradas: montañas volcánicas, y coladas de lava superpuestas. La incorporación de materiales naturales sobre la superficie fotográfica, partiendo de un concepto pictórico responde al interés del artista por incorporar elementos que doten de emotividad a la realidad captada por la cámara, sin ningún tipo de intención descriptiva pura, desvelando el origen natural de las imágenes y su significado iconográfico. Luego encolará arena a los tableros de chapa marina; y posteriormente fusionará fotografía, vídeo y pintura, siendo un pionero de la creación intermedia en las Islas. En el ámbito audiovisual realiza piezas como *Tensión* (1987), basada en la obra *Thursday afternoon* de Brian Eno, compositor e intérprete que participa en el Festival de Música Visual de Lanzarote, punto de encuentro de Arte y Naturaleza que Ildefonso Aguilar impulsa y dirige desde 1989 y que lamentablemente vio interrumpida su trayectoria al llegar a su XIII edición.

Miró Mainou realiza paisajes fuertemente estructurados que parecen más una construcción abstracta que formas, masas, colores, estructuras, luces y sombras emanadas de la observación directa del paisaje.

El naturalismo, la estética de lo natural y el paisaje como fuentes de inspiración fundamentarán muchas de las poéticas de esos años. Esta tónica de vuelta generalizada a la Naturaleza se percibe tanto en las nuevas generaciones de artistas, como en las generaciones anteriores. En ocasiones esta nueva crónica de lo natural es crítica, incluso ácida y ofrece imágenes directas de la desidia e incluso de la fealdad del entorno, que se acepta como una faceta más de la realidad. Maribel Nazco, tras su intensa serie de relieves metálicos, dedica una serie pictórica al barranco de Santos de Santa Cruz de Tenerife; cuando no se recrea el ámbito urbano, como viene haciendo desde los setenta Manuel Padorno en su serie *Nómada urbano*. Juan Hernández abandona la Abstracción y retorna al paisaje desde la maestría alcanzada durante su experiencia anterior. La pintura se convierte en el medio expresivo por excelencia, aunque la escultura acomete también el paisaje —Juan López Salvador y Juan Bordes—.

Los artistas canarios de los ochenta que ya trabajaban en los setenta, rastrean en la naturaleza insular y en la cultura canaria sus elementos identitarios integrándolos de forma natural en sus respectivas poéticas. Rafael Monagas y Juan Luis Alzola hallarán estos signos en las pintaderas de los aborígenes canarios; Paco Sánchez en lo ancestral y en lo primitivo, José Antonio García Álvarez en la luz y la naturaleza canaria, Gonzalo González y Juan José Gil en las visiones neorrománticas del paisaje insular; Ramón Díaz Padilla y Juan Hernández —residentes fuera de Canarias— adoptan la sensualidad mediterránea; Juan López Salvador incorpora la orografía más abrupta de las Islas; Ernesto Valcárcel,

Fernando Álamo y, de nuevo, Juan Luis Alzola, se adentran en la naturaleza canaria a través de una línea postduchampiana.

Desde mediados de los ochenta, la Galería Leyendecker acogió en sus salas la obra de una serie de artistas foráneos que, inmersos en la estética neoexpresionista, aportarán nuevas visiones del paisaje de las Islas. De las exposiciones organizadas por esta galería para mostrar las tendencias del arte internacional, destacan las ya mencionadas *Una hora antes* (1988-89), *Una novia vuelve a tiempo* (1989-1990) y *La máquina del tiempo* (1994).

Las sugerentes interpretaciones de la naturaleza canaria de Dokoupil, Naschberger, Alice y Stevens, Salvo o Roberto Cabot, calarán en mayor o menor medida en el quehacer artístico de jóvenes creadores canarios como José Luis Pérez Navarro y Carlos Matallana[306].

La nueva sensibilidad hacia la naturaleza de las Islas genera una reinvención del paisaje insular, concebido como territorio interior, liberado de tópicos y alejado de las bucólicas e idealizadas imágenes de la pintura de paisaje más tradicional. Esta reformulación poética desde una estética neorromántica, fue emprendida por Juan Hernández, Juan José Gil, Gonzalo González y Juan López Salvador.

Juan Hernández sintió la necesidad de poetizar el espacio insular. *El mar* —explicaba el artista— *no lo veo como isla, ni como tema directamente, sino como fondo y luz* [307]. Será en sus orillas, en la luminosa bahía de Maspalomas y en su faro, donde Hernández encuentre la alegoría melancólica del amor a la pintura, a la Naturaleza y a la mujer, elementos que sintetizará a través de la luz y de un intenso lirismo. Concebido y abocetado casi en su totalidad en Madrid en 1985-1986, con la serie *El Faro* Hernández evoca desde la distancia el paisaje insular. Paisaje mental alejado de las captaciones inmediatas y directas, paisaje recordado y reducido a sus líneas esenciales.

Juan José Gil quiso alejarse del mimetismo imperante en el panorama artístico español, y a partir de 1984 dio su respuesta pictórica personal, basada en la visión de la luz y del paisaje de las Islas.

> Nuestra mirada hacia el mar —señala el pintor— es totalmente distinta del Mediterráneo. Esos horizontes tan altos que más que invitarnos a navegar nos invitan a quedarnos (…) Sí, el mar para nosotros es fundamental (…) es una presencia constante y forma parte de nuestra identidad. Y por ahí es por donde pretendo ir con mi pintura [308].

Gil incorpora una temática paisajística profundamente canaria, con la isla, el Teide, el mar, Timanfaya, así como un tratamiento de la luz y el color profundamente arraigado a las Islas. En esos años surgen las series *Paraislas* y *Orillas* con paisajes en los que lo enigmático acrecienta la sensación de aislamiento e interioridad.

En la primera mitad de los ochenta Gonzalo González configura una simbología del paisaje empleando elementos como el arbusto, la hierba, la montaña, el seto que dotan a su obra de un carácter misterioso y oculto. En sus obras del segundo lustro ofrece una nueva visión del



Bosque con figuras. Paco Sánchez. 1989. Centro Atlántico de Arte Moderno. CAAM. Cabildo de Gran Canaria.

306 La nómina de visitantes que en los últimos años han fijado su mirada sobre las Islas Canarias es amplia. Entre otros, cabe destacar a Jordi Bernadó, Miriam Bäckström, T.J. Cooper, Olafur Eliasson, Hamish Fulton, Andreas Gursky, Craigie Horsfield, Axel Hütte, Andreas Gefeller, José María Mellado, Albert Ohelen, Luis Pérez Mínguez, Bernard Plossu, Arnulf Rainer, Gerhard Richter, Ben Schonzeit, Toni Socías, Pierre Valet y Massimo Vitali.

307 F. Castro Borrego, *Juan Hernández*, *op. cit.*, p. 73.

308 *Ídem*, *J.J. Gil*, Biblioteca de Artistas Canarios, Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1999, p. 35.



Maspalomas 86 (en el día). Juan Hernández. 1986. Gran Canaria.



Serie Paraislas. Juan José Gil. 1983. Colección Gobierno de Canarias.

paisaje, con imágenes tenebristas e intemporales, con una marcada impronta romántica, destacando sus series *Paisaje en llamas* y *El espejo de las nubes*.

En este proceso de reinvención del entorno natural de las Islas también tomó parte Juan López Salvador. En sus sugerentes esculturas de los ochenta ahonda en una lectura sensorial de la Naturaleza. Paisajes petrificados y erosionados, acantilados, y cráteres componen el universo plástico y emotivo del escultor.

En esa exaltación generalizada de lo natural, Fernando Álamo y Ramón Díaz Padilla abandonan los discursos vinculados a la crítica político-social que habían caracterizado sus obras en la primera mitad de los setenta, para practicar una pintura de carácter sensualista desde una estética hedonista. En sus visiones de la Naturaleza ésta queda convertida en un Jardín de las Hespérides, repleto de árboles, manzanas de oro, aves exóticas, selvas vírgenes y exuberante vegetación, poniendo en evidencia la ingenua idea de paraíso recuperado que surge en los ochenta.



Paisaje en llamas. Gonzalo González. 1986. Colección CajaCanarias. Santa Cruz de Tenerife.



Tunera. José Luis Pérez Navarro. 1996. Tenerife Espacio de las Artes, TEA. Santa Cruz de Tenerife.

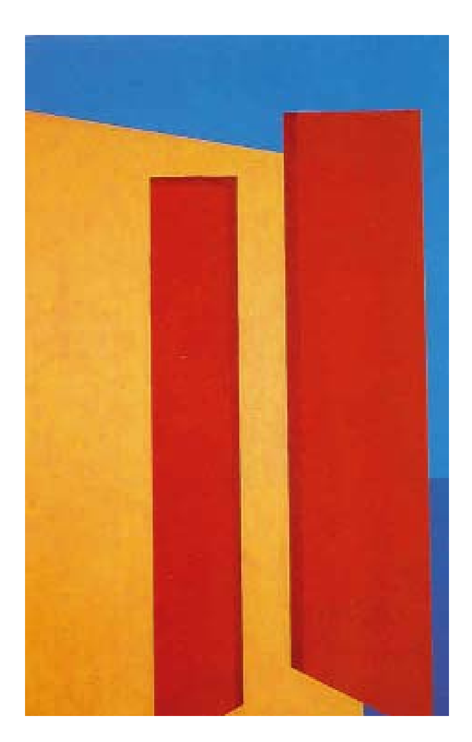


Siete islas. Carlos Matallana. 1998. Colección privada. [Foto: Efraín Pintos].

Luis Palmero, José Herrera, José Luis Medina Mesa, Juan José Gil y Manolo Padorno aúnan en sus obras poéticas que giran en torno a una defensa plástica del purismo vanguardista a través de la Abstracción Geométrica sin renunciar a las alusiones y referencias arquitectónicas. Cristóbal Guerra gravita por *Interiores* (2000) de planos estructurados por los que asoma la palmera y el muro de cierre del huerto.

Cerrando la década asistimos a la puesta en marcha de un proyecto expositivo, concebido con la intención de mostrar las visiones de algunos creadores sobre diversos aspectos del paisaje insular. La muestra, exhibida en la Sala de Arte La Recova de Santa Cruz de Tenerife, agrupó bajo el título de *La isla taller. Imágenes de la naturaleza en el arte canario de fin de siglo (1999)* las obras de Manuel Padorno, Néstor Torrens, Juan José Gil, Carlos Schwartz, Gonzálo González, José Mesa-Mataparda, Carlos Matallana, José Luis Pérez Navarro, José Antonio Zárate, José Antonio Pérez-Giralda, Santiago Palenzuela, Ángel Padrón, Julio Blancas, Pipo Hernández Rivero, Juan Carlos Batista, Miguel Pons, Guenda Herrera, Jaime Bravo y Magnolia Soto. La conclusión a la que llegaba Fernando Castro en el texto del catálogo dejaba un cierto sabor agridulce: el proceso de destrucción de la naturaleza insular coincidía con una etapa en la que ésta ejercía un poderoso influjo en el imaginario de los creadores de las islas*: "La isla se convierte en un taller justo cuando asistimos a su desaparición"*

En esta línea continúan su labor dos artistas de la década de los ochenta: José Luis Pérez Navarro y Carlos Matallana. Luis Palmero y José Herrera ahondan en concepciones más simbólicas y poéticas: desde una vertiente más ascética y críptica Herrera; Palmero desde el lirismo con el que impregna sus imágenes de la Naturaleza.



Escalas. Luis Palmero. 1997. Centro Atlántico de Arte Moderno. CAAM. Cabildo de Gran Canaria.



Sobre la montaña. José Herrera. 1988.

La proximidad histórica ha determinado que apenas se haya analizado de forma global el panorama artístico de los noventa en Canarias, década en la que quedan desvirtuados todos los ismos históricos y coexisten de forma ecléctica poéticas y estéticas diversas. Numerosas tendencias retoman los diferentes movimientos precedentes para revisarlos y redefinirlos. Es la época del Neo-minimalismo, Neo-conceptualismo, Neo-figuración… El resultado es un panorama dominado por el eclecticismo, la hibridación y el sincretismo, un momento de gran efervescencia cultural en lo que a producción y nuevas propuestas se refiere.

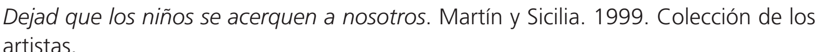
En los últimos años la incidencia del feminismo en el arte actual es palpable en numerosas estrategias y prácticas contemporáneas como el vídeo y la *performance*, la recuperación de técnicas artesanales, la temática autobiográfica y el reconocimiento de lo diverso y lo plural. Se aprecia un interés creciente por abordar cuestiones de género, destacando algunos de los trabajos desarrollados, desde finales de los noventa, por Macarena Nieves Cáceres, Juan Hidalgo, José Ruiz y Carmela García, artistas que abordan la identidad entre el género y el cuerpo, lo privado y lo público. También el papel de la mujer, su imagen y estereotipos han sido motivo de reflexión en la obra de Fabiola Ubani y Pilar Rodiles. Con la irrupción de los *mass media* se produce un retorno al cuerpo; se aborda de manera explícita el tema del sexo y se enfocan sin rubor los órganos sexuales. Paralelamente se emprende la discusión sobre el poder de los medios de comunicación. Néstor Torrens fusiona pornografía e informativos en *La Mirada Incómoda*, exposición que presenta en 1993 en el CIC.

Del discurso de género saltamos al cuestionamiento de los géneros artísticos, que comienzan a mostrarse más permeables, al tiempo que las artes visuales asumen un papel preponderante, hibridándose con las artes plásticas y sus géneros tradicionales.

La dinámica expositiva en los noventa resultará frenética. Las muestras colectivas e individuales se suceden, con mayor o menor acierto, en los distintos espacios de las Islas, comisariadas por Antonio Zaya, Carlos Díaz-Bertrana, Carlos E. Pinto, Ángeles Alemán, Clara Muñoz y Orlando Franco, entre otros.

A lo largo de esta década se suceden algunas colectivas que pretenden predecir cuáles van a ser los derroteros del arte en Canarias. Con la exposición *Tercer Milenio*, celebrada entre finales de 1995 y principios de 1996 en el Centro de Arte la Regenta y el Centro de Arte la Granja de Santa Cruz de Tenerife, Carlos Díaz-Bertrana, como comisario, plantea los caminos por los que discurriría la pintura canaria de fin de siglo. Pretendidamente profética, *Tercer Milenio* mostraba las vertientes artísticas del arte en Canarias a mitad de la década, representadas por Javier Camarasa, Carmen Cólogan, Vicente López, Miriam Durango, Emilia Martín Fierro, Carlos Matallana, Jorge Ortega, José Luis Pérez Navarro y Ana de la Puente.

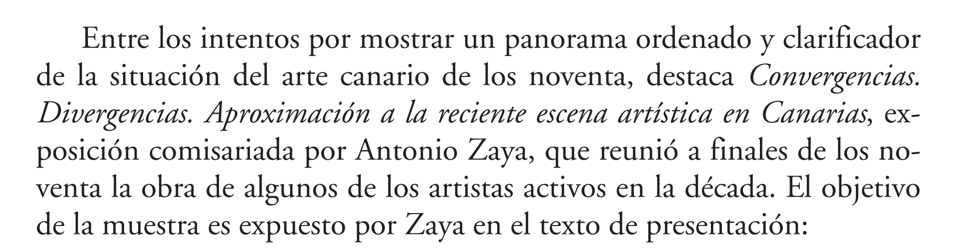




Dejad que los niños se acerquen a nosotros. Martín y Sicilia. 1999. Colección de los artistas.



Sin título. Ana de la Puente. 1985.



Entre los intentos por mostrar un panorama ordenado y clarificador de la situación del arte canario de los noventa, destaca *Convergencias. Divergencias. Aproximación a la reciente escena artística en Canarias*, exposición comisariada por Antonio Zaya, que reunió a finales de los noventa la obra de algunos de los artistas activos en la década. El objetivo de la muestra es expuesto por Zaya en el texto de presentación:

> No quiere hacer historia, se conforma con presentar diversas y diferentes expresiones de artistas, parejas y grupos que comparten este espacio/tiempo (…) He tratado de realizar una propuesta que haga posible el entendimiento del estado de las cosas, de que la situación ha cambiado y este escenario nuevo ha llegado para quedarse (…) Con(di)vergencias quiere ser una aproximación al reciente escenario artístico de Canarias. Una aproximación al estado fragmentario de las cosas que se le supone al archipiélago [309].

La muestra basó su estructura en diferentes áreas artísticas: *Arquitecturas* (Artengo, Menis y Pastrana; Juan Espino; Juan Manuel Palerm y Leopoldo Tabares de Nava); *Esculturas y objetos* (Margarita Amat, Karina Beltrán, Antonio del Castillo, Domingo Díaz, David Drago, Manolo González, Guenda Herrera, Miguel Pons, Stipo Pranyko, Pilar Rodiles, José Rosario Godoy, Orlando Ruano); *Fotografías* (Juan Carlos

[309] A. Zaya, *Convergencias. Divergencias. Aproximación a la reciente escena artística en Canarias*, *op. cit.*



Magnesia en el patio. Ángel Padrón. 1996. Colección del artista.



Cinturón de San Elmo. Carmen Cólogan. 2000. Colección APM. Centro Atlántico de Arte Moderno. CAAM. Cabildo de Gran Canaria.

Batista, Javier Caballero, Miriam Durango, Gilberto y Jorge, Gabriel Ortuño, Néstor Torrens); *Instalaciones* (Sergio Brito, José Coyote, Laura Gherardi, Juan Gopar, Hildegard Hahn, José Herrera, Francis Naranjo, José Ruiz, Luis Sosa, Hielen Yaeger); *Pinturas y dibujos* (Julio Blancas, Ramiro Carrillo, Sema Castro, Carmen Cólogan, Elena Galarza, Gregorio González, Agustín Hernández, Fernando Larraz, José Lirio, José A. Martín y Javier Sicilia, Carlos Matallana, Luis Navarro, Jorge Ortega y Miguel Ángel Ortega, Santiago Palenzuela, Luis Palmero, José Luis Pérez Navarro, Jesús de la Rosa, Magnolia Soto).

Ernesto Valcárcel plantea una visión y estructuración diferente de lo acontecido en el arte en Canarias en los noventa. Artista, crítico, docente y comisario de exposiciones, a mediados de la década inaugura una trilogía expositiva con el arte emergente de las Islas. La selección se basaba en tres ópticas iconográfica y conceptualmente distintas, que mostraban un amplio abanico de las diversas tendencias, estilos, técnicas y estéticas que en esos años coexistían en Canarias.

Ya a comienzos de los noventa Valcárcel organiza las colectivas *Academia 1990*[310], en la Sala La Granja en Tenerife y la ermita de San Antonio Abad de Gran Canaria y *La escalera automática* (1991), en el Ateneo de La Laguna, integradas por alumnos de los últimos cursos de la Facultad de Bellas Artes. Convencido de la existencia de una cantera de

[310] *Academia 1990* la componen una selección de trabajos realizados en el taller de pintura de quinto curso de la facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna. En esa ocasión la relación de autores estuvo integrada por Marián Alonso, Ramón Bethencourt, Amaparo C. Casassa, José F. Estévez, Estrella Fernández, Luis González, Sonia Hernández, Judith Marrero, Mario Muñiz, Jaunfra Pérez, Roberto Ranz, Ángeles R. Rocha, Natacha Schmoller, Fátima Siclia, Julia Sosa, Pino Toledo y Candelaria Tomé.

jóvenes artistas, propuso a la Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias la realización de tres exposiciones consecutivas que recogerían una selección de las propuestas, a su juicio, más relevantes surgidas en los noventa y definitorias de la aportación de Canarias en materia de artes plásticas: *Figuraciones indígenas* (1996-97), *Telúrica Secreta* (1998) y *Poco Antes-Poco Después* (1999-2000). A través de esta iniciativa casi medio centenar de artistas locales, que por aquel entonces iniciaban su trayectoria pública, expusieron por primera vez en salas institucionales. Tras su itinerancia por el Centro de Arte La Granja, el Círculo de Bellas Artes, Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, La Regenta en Las Palmas o el Palacio de Salazar en La Palma, el proyecto expositivo concluye en noviembre de 2000, en la Sala Cruce de Madrid. Entre los participantes encontramos a los actuales protagonistas de la última generación de artistas de las Islas.

Figuraciones Indígenas (1996) pretendía reseñar, en palabras de su comisario, *la tradición más ortodoxa y verosímil de las Artes Plásticas: la pintura de caballete figurativa y con pinceles, así como a algunas de sus múltiples derivaciones técnicas más vinculantes*. La muestra englobaba la que podríamos denominar vertiente neofigurativa del arte canario de los noventa, tendencia fundamentalmente pictórica, que transitaba por otras disciplinas próximas a lo escultórico, lo matérico y lo conceptual, predominantemente paisajística, pero también oscilante entre el bodegón, el retrato, la naturaleza muerta y los interiores, con poéticas entre lo lúdico, lo lírico, lo onírico y lo irónico. La selección de artistas estaba integrada por Juan Pedro Ayala, Julio Blancas, Fernando Cano, Isabel Flores, Juana Fortuny, Nacho Hernández, Pipo Hernández Rivero, José Arturo Marín y Javier Sicilia, Ángel Padrón, Santiago Palenzuela, Alín Parrilla y Jorge Sosa.



Saco de dormir. Magnolia Soto. 1997. Colección privada.

La muestra *Telúrica Secreta* (1998) recoge la vertiente neominimalista del arte de los noventa en Canarias, aunando propuestas de artistas que conciben la práctica del arte alejada de cualquier tipo de convencionalismo, abierta a la experimentación y al diálogo con la materia, el color y la forma, con poéticas que pasan por la Abstracción, el Minimalismo, el arte matérico, lo lúdico, lo constructivista y lo geométrico. Para esta ocasión Valcárcel seleccionó a dieciocho autores -siete de Tenerife, seis de Gran Canaria, dos de La Palma, tres de Barcelona, Asturias y Roma- con obras que superan la vieja dicotomía entre Abstracción y Figuración, en las que se percibe, según la interpretación del comisario *una inclinación al reduccionismo, la síntesis (…) de elementos superfluos o meramente efectistas u ornamentales (…) evidentemente el término histórico más próximo a esta condición sería el Minimalismo*[311]. Se exhibieron obras de Antonia Bacallado, Tomás Castro, Beatriz Cimadevilla, Julio Espinosa, Cristina Gámez, José Antonio Gallego, Laura Gherardi, Guenda Herrera, Eva Ibarria, Rafa Moreno-Tapia, Miguel Panadero, David Pedrós, Miguel Pons, Alberto Sánchez, Magnolia Soto, Cristina Temes, Jorge Trujillo y Augusto Vives.

Finalizando la década, Valcárcel presenta *Poco antes. Poco después (1999)*[312], colectiva que aglutina las tendencias más radicales y más ico-

[311] Ernesto Valcárcel, *Telúrica secreta*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1998, p. 10.

[312] En el texto para el catálogo, Valcárcel cifraba en unos trescientos el número de artistas que en aquel año de 1999 vivían y producían obra en, desde, por y para Canarias.



Fonógrafo. Lena Peñate. 1999. Colección de la artista.

noclastas, evidenciando las diversas ramificaciones y tendencias emanadas del conceptualismo, y recogiendo asimismo las manifestaciones plásticas que empleaban lenguajes y formatos plásticos derivados de las nuevas tecnologías —instalación, *performance*, proyecciones, animación, infografía, multimedia—. En la selección de obras se incluían los trabajos de Teresa Arozena, Juan Carlos Batista, Dion Gary Blake, Sagrario Cabrera, Cisca Corduwener, David Drago, Octavio Floreal, Alexis Izquierdo, Claudio Marrero, J.C.M., Mataparda, Marcos Molina, Germán Páez, Miguel Ángel Pascual, Lena Peñate y Manuel Suárez.

El balance de Valcárcel al finalizar el proyecto fue positivo, satisfecho de:

> haber al menos intentado manifestar la amable riqueza cultural que, sea como fuere, emerge —mestiza, sana y originaria— desde este fragmentado y minúsculo territorio subtropical macaronésico, en el que (…) hemos podido reunir y mostrar, en dignos escenarios y con generosos medios, una porción amplia y diversa —aunque imposiblemente completa— de jóvenes artistas plásticos,a quienes corresponde el genuino protagonismo en esta historia y a los que manifiesto mis (…) más sinceros deseos de bonanza y prosperidad en los albores del III milenio [313].

La continuidad de los proyectos y el respeto a la autonomía de los mismos constituye el mayor reto para las instituciones en el inicio del siglo XXI. Además es preciso incorporar la sociedad civil a la gestión cultural, a través de los consejos de la cultura y las artes. A la espera del logro de la madurez por nuestro sistema cultural, el balance de lo acontecido en el ámbito de la creación artística entre 1939 y el 2000 necesariamente es positivo, aunque seguimos víctimas de nuestra condición geográfica.

[313] Ernesto Valcárcel, *Poco antes. Poco después*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 2000, p. 40.



LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE ESCULTURA EN LA CALLE, SANTA CRUZ DE TENERIFE, 1973

Ana María Quesada Acosta / Federico Castro Morales

En 1972 se concluía la construcción del Colegio de Arquitectos de Canarias en la Rambla General Franco. Con la intención de enfatizar y humanizar la plaza lateral, dedicada al arquitecto Sartoris, que da acceso al edificio, se encarga a Martín Chirino una escultura cuyo emplazamiento exacto y características fueron decididos de forma conjunta por el escultor y varios arquitectos, tras estudiar el área disponible y su entorno. Ésta era la primera vez que se incorporaba en un espacio vital y céntrico de Santa Cruz de Tenerife una escultura abstracta, *Lady Tenerife,* que además no abrigaba sentimientos conmemorativos, arriesgada apuesta que se agudizaba por su llamativo color rojo. El resultado de esta experiencia hace que uno de sus promotores, el arquitecto Vicente Saavedra, un año después, intercambiara opiniones con su colega Carlos Schwartz, sobre la posibilidad de convocar una muestra de esculturas al aire libre, estableciendo un recorrido que partiría de la pieza diseñada por Chirino. Esta azarosa circunstancia favorecerá que en poco tiempo se consiguiera fijar de manera permanente el arte actual al territorio cotidiano de la ciudad, definitivamente afincado en dos espacios públicos de Santa Cruz de Tenerife, la Rambla de General Franco y el parque García Sanabria. En esa conversación se había gestado el que sin duda fue uno de los eventos artísticos más importante del siglo XX en Canarias: la Primera Exposición Internacional de Arte en la Calle. La iniciativa, pese a lo utópica que parecía incluso para sus propios organizadores, tendrá una rápida acogida, siendo apoyada por la Comisión de Cultura del Colegio de Arquitectos, por lo que no resultó excesivamente difícil conseguir las subvenciones y colaboración técnica necesarias[314].

Cuatro afamadas personalidades de la cultura integraron el Comité de Honor: Joan Miró, José Luis Sert, Roland Penrose y el incansable Eduardo Westerdahl. La nómina de artistas que participaron es considerablemente amplia, destacando entre los nacionales Alfaro, Xavier Corberó, Jorge Jiménez Casas, Joan Miró, Ricardo Ugarte, José Abad y José Mª Subirach. La representación extranjera contó con figuras como Henry Moore, Eduardo Paolozzi, Mack Macken, Mario Ceroli, Arnaldo Pomodoro o Alexander Calder. La exposición se desarrolló a lo largo de seis meses y durante la misma se celebró un simposium, con idéntico título que la muestra, en el que participó un notable número de ponentes, destacando la disertación de Tomás Llorens, *Iniciación al debate.*

La exposición participó de la práctica de los simposios de escultura, encuentro de profesionales para trabajar y desarrollar in situ piezas escultóricas con la intención de dejarlas de manera permanente. Así ocurrió con las piezas de Pablo Serrano, Josep Guinovart o José Abad.

La mayoría de las piezas exhibidas pasaron a formar parte del patrimonio escultórico de la ciudad. Pocas fueron devueltas a sus autores, pues algunos artífices conmovidos por el interés que los tinerfeños declaraban sentir por conservarlas, cedieron los derechos para dejarlas definitivamente en la ciudad[315]. La pieza de Henry Moore fue adquirida por suscripción popular y a través de la promoción de dos grabados, de Abad y Niebla.

No cabe duda de que la presencia de todas esas obras escultóricas en dos puntos tan estratégicos de Santa Cruz, La Rambla y el parque García Sanabria, ocasionó un gran impacto visual que propició el debate entre los ciudadanos, nada acostumbrados a este tipo de eventos y por tanto indoctos en los nuevos lenguajes, materiales e intereses de esa manifestación plástica. En definitiva, la capital tinerfeña se convierte de ese modo en escenario de una propuesta similar a la que habían desarrollado años antes otros escultores europeos en diversos lugares, pero no es menos cierto que pronto se convertirá en un referente importante para otras ciudades españolas, que desde entonces han venido potenciando exposiciones escultóricas con similar propósito: Madrid, Palma de Mallorca, Pontevedra, Zaragoza, Oviedo etc.

En 1990 Manuel Bethencourt, profesor de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Laguna, lleva a cabo la restauración de las piezas de la Exposición Internacional de Escultura en la Calle.

En 1994 tiene lugar una segunda edición del Simposium y se incrementa la colección con obras de Hanneke Beaumont, Juan Bordes, Igor Mitoraj, José de Guimaraes, Edgar Negret, Jaume Plensa, Ulrich Rückriem, Chrisian Silvain, Claude Viseux y Kan Yasuda, que se localiza finalmente en Garachico.

[314] V. Saavedra Martínez, «Historia de un acontecimiento», *1ª exposición internacional de escultura en la calle. Santa Cruz de Tenerife 1973*, Cabildo de Tenerife, Área de Cultura, 1996, pp. 11-23.

[315] *Ibídem.*

BIBLIOGRAFÍA

A.A.V.V.: *Desde los 70. Artistas canarios*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, CAAM- Centro Atlántico de Arte Moderno, 1995.

——, *1ª exposición internacional de escultura en la calle. Santa Cruz de Tenerife 1973*, Cabildo de Tenerife, Área de Cultura, 1996.

——, *Convergencias. Divergencias. Aproximación a la reciente escena artística en Canarias*. Cabildo de Gran Canaria, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 1999.

——, *La Isla Taller. Imágenes de la naturaleza en el arte canario de fin de siglo.* Cabildo de Tenerife, 1999.

——, *Paco Sánchez (1977-2003)*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 2003.

——, *La Huella y la Senda*, Gobierno de Canarias, 2004.

——, *Eduardo y Maud Westerdahl. 2 miradas del siglo 20*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Madrid, 2005

——, *Arte Contemporáneo en Canarias. Una visión más.* Fundación Mapfre Guanarteme, 3 volúmenes, Las Palmas de Gran Canaria, 2008.

——, *Biblioteca de Artistas Canarios*, Consejería de Cultura del Gobierno de Canarias.

ABAD, Ángeles: *La identidad canaria en el Arte,* Centro de la Cultura Popular Canaria, La Laguna, 2001.

ALEMÁN GÓMEZ, Ángeles: *El espacio forjado (Martín Chirino)*, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1994.

ALEMÁN GÓMEZ, Ángeles [Comisaria]: *Calma y voluptuosidad. Arte del siglo XX en Canarias.* Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 2001.

——, *Tomás Gómez Bosch, pintor y fotógrafo,* Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 2009

ALIX, Josefina [Comisaria]: *Plácido Fleitas Naturaleza y escultura*, CAAM, Gobierno de Canarias, 2000.

ALLEN, Jonathan [Comisario]: *Frutos de la tierra. La naturaleza muerta en la pintura canaria*. Cabildo Insular de Gran Canaria, 2006.

ALMEIDA AFONSO, José: «Apuntes para una antología de la insumisión poética canaria» *Artevirgo*, La Aldea, Canarias 2006.

ALONSO, María Rosa: «Índice cronológico de pintores canarios», *Revista de Historia Canaria*, nº 67, julio-septiembre de 1944, pp. 254-281.

——, «Índice cronológico de pintores canarios II. Rectificaciones y adiciones», *Revista de Historia Canaria*, nº 72, octubre-diciembre, 1945, pp. 446-461.

ARIAS DE COSSÍO, ANA MARÍA: *Mariano de Cossío: su vida y su obra,* Aula de Cultura de Tenerife, Santa Cruz de Tenerife, 1975.

——, *La obra de Mariano Cossío en las colecciones privadas canarias,* Excmo. Ayuntamiento de La Laguna, 2007.

ARTETA VIOTTI, Arminda: «Un icono telúrico: el callao en la escultura canaria contemporánea», XVII Coloquio de Historia Canario-Americana (2006), Casa de Colón, Gobierno de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, 2008, pp. 1444-1450.

BRITTO JINORIO, Orlando [Comisario]: *Canarias siglo XX. Instrumentos para el análisis del arte de un siglo,* CAAM, Gobierno de Canarias, 2001.

CABAÑAS BRAVO, MIGUEL: *Artistas contra Franco*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1996; *Política artística del Franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*, Madrid, C.S.I.C., 1996.

CALVO SERRALLER, Francisco: «Naturaleza y Naturalismo en el Arte Español», *Naturalezas Españolas 1940-1987,* Centro de Arte Reina Sofía, catálogo de la exposición, noviembre 1987-enero 1988.

CARREÑO CORBELLA, Pilar: *Eduardo Westerdahl: suma de la existencia*. IODAC, Tenerife, 2000.

——, *Escritos de las vanguardias en Canarias (1927-1977),* IODACC, Cabildo de Tenerife, 2003.

——, *Eduardo Westerdahl, la aventura de mirar,* Fundación Patio Herreriano de Arte Contemporáneo español de Valladolid, 2005.

CASTRO BORREGO, Fernando: «Las artes plásticas después de la Guerra Civil», *Historia del Arte en Canarias*, Edirca, Las Palmas de Gran Canaria, 1982.

——, *Antología crítica del arte en Canarias,* Gobierno de Canarias, 1987.

——, «Los años sesenta en Canarias: uma década olvidada», *El arte de los años sesenta en Canarias,* Cajacanarias, Santa Cruz de Tenerife, 1993.

——, «Las últimas tendencias», en AA.VV: *Gran Enciclopedia de El Arte en Canarias*, Centro de la Cultura Popular Canaria, 1998, pp.485-489.

CASTRO BORREGO, Fernando [Comisario]: *El Museo Imaginado (1930-1970)*, CAAM, Gobierno de Canarias, 1992.

CASTRO MORALES, Federico: *La imagen de Canarias en la Vanguardia Regional*. Ayuntamiento de La Laguna- CCPC, Santa Cruz de Tenerife, 1992.

——, «Vanguardia y Modernidad», en AA.VV: *Gran Enciclopedia de El Arte en Canarias*, Centro de la Cultura Popular Canaria, 1998, pp.425-482.

——, *José Abad,* Universidad Carlos III, Madrid, 2000.

——, «Vanguardia, Progreso Industrial e Identidad», en *Inetemas*, revista del Instituto de Estudios Transnacionales de la Universidad de Córdoba (2001).

CASTRO MORALES, Federico [Comisario]: *Islas Raíces,* Fundación Pedro García Cabrera y Gobierno de Canarias, 2005.

CEDRÉS MACHÍN, Fernanda: «Borges Linares: estancia en Neuquén (Argentina) 1971-1977». *Actas del XI Coloquio de Historia canario-americana*. Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, t. III, 1998. pp. 668-715.

DÍAZ-BERTRANA, Carlos: *Últimas tendencias del arte en Canarias*, Colección Guagua, Las Palmas de Gran Canaria, 1982.

DÍAZ-BERTRANA, Carlos [Comisario]: *Nuestro Arte,* Gobierno de Canarias, 1998.

ESTEBAN LEAL, Paloma, CALVO SERRALLER, Francisco, SANTOS TORRELLA, Francisco,

FERRANDO RODRÍGUEZ, Natalia: «Los murales de Jesús Arencibia», *Exposición Antológica,* 1991.

FRAGA GONZÁLEZ, Carmen; *Las plazas de Santa Cruz de Tenerife*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna-Tenerife, 1973.

GARCÍA ACOSTA, Luz y PINTO, Carlos E.: *Bruno Brandt (1893-1962)*. Caja General de Ahorros de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 1984.

GONZÁLEZ, Franck: *Radio de acción. En torno a la performance en Canarias, 1964-2001,* CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2001.

——, *Historia del humor gráfico en Canarias. Apuntes para una historia (1808-1998)*, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2003.

GONZÁLEZ DE CHÁVEZ GONZÁLEZ, Carmen: «El pintor Juan Rodríguez», *Rincones del Atlántico,* nº 6-7, 2009-2010, pp. 30-49.

GONZÁLEZ MORA, Juan Ismael: *Donde vive tu nombre. Antología*. Ediciones Idea, Santa Cruz de Tenerife, 2004.

GONZÁLEZ REIMERS, Ana Luisa: *Cadwallader Washburn (1866-1965) Exposición Antológica,* catálogo de la exposición. CajaCanarias, Puerto de la Cruz (Tenerife), 1988.

——, *El pintor y grabador Cadwallader Washburn. Estancia en Canarias*. Gobierno de Canarias y Ayuntamiento del Puerto de la Cruz, Santa Cruz de Tenerife, 2010.

GONZÁLEZ REIMERS, Ana Luisa y CASTRO MORALES, Federico: «Esquema panorámico del Arte Moderno. Una conferencia de Alberto Sartoris en el Puerto de la Cruz», *Catharum* nº 3, Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias, Puerto de la Cruz (Tenerife), 2002.

HERNÁNDEZ CABRERA, Eduvigis: *Antonio Padrón,* Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Tenerife, 1984.

IZQUIERDO EXPÓSITO, Violeta: «Artistas canarios emigrados a Venezuela después de la guerra civil española», *Actas del XII Coloquio de Historia canario-americana (1996)*. Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, t. III, 1998, pp. 341-358.

IZQUIERDO, Eliseo: *Periodistas canarios. Siglos XVII-XX*. Gobierno de Canarias, 2005.

JIMÉNEZ MARTEL, Germán: *José Arencibia Gil: 1914-1968*. Ayuntamiento de Telde, 1994.

LLORENTE, Ángel: «La construcción de un mito. La imagen de Franco en las artes plásticas en el primer franquismo (1936-1945)», *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen* nº 42-43, 2002.

LÓPEZ MANZANARES, Juan Ángel: *Madrid antes de «El Paso»: la renovación artística en la posguerra madrileña (1945-1957)*. Universidad Complutense de Madrid, 2006.

LUIS MARZO, Jorge: Arte Moderno y franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España. 2006.

MARTÍN LÓPEZ, David: «Sobre artistas masones y filomasones en tiempos de represión: José Aguiar, un pintor al servicio de Franco», Actas del Congreso Internacional La Guerra Civil Española. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, 2006.

NAVARRO SEGURA, María Isabel: *Arquitectura del Mando Económico en Canarias* (1941-1946), *La Posguerra en el Archipiélago*, Aula de cultura del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, 1982.

——, *La posguerra en el archipiélago*, Aula de Cultura de Tenerife, 1983.

——, *Conca: una vanguardia y su época*, Fundación Santa Cruz 94, Santa Cruz de Tenerife, 1994.

——, «El museo como islario estético: Eduardo Westerdahl y el Museo del Puerto de la Cruz». *Colección de Arte del Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias. Museo de Arte Contemporáneo Sala Eduardo Westerdahl.* Instituto de Estudios Hispánicos de Canarias, Gobierno de Canarias, 2001.

——, *Eduardo Westerdahl y Alberto Sartoris: Correspondencia (1933-1983): Una maquinaria de acción.* IODACC, 2005, 2

Nuez Santana, José Luis de la: *La abstracción pictórica en Canarias: dinámica histórica y debate teórico (1930-1979).* Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1995.

Padrón Martinón, María Victoria: *El pintor Antonio Padrón*, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1986.

Peralta Sierra, Yolanda: «La presencia de la mujer en las artes plásticas canarias», *Cuadernos del Ateneo de La Laguna* nº 18, pp. 57-64, San Cristóbal de La Laguna, 2004, Ateneo de La Laguna.

——, «El indigenismo plástico: la Escuela Luján Pérez en Canarias y el movimiento muralista en México», en *Actas del V Congreso Internacional sobre El Discurso Artístico Norte Sur: Eurocentrismo y transculturalismos*, volumen II, pp. 93-104, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1998.

——, «Los Salones de humoristas canarios», *Actas del XIII Coloquio de Historia Canario-Americana (1998).* Las Palmas de Gran Canaria, 2000, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, pp. 2979-2986.

——, *Mujer y arte en Canarias: mujeres creadoras e iconografías femeninas*, Universidad de La Laguna, 2006. Tesis doctoral inédita.

Pérez Reyes, Carlos: *La escultura canaria contemporánea 1918-1978*, Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1984.

Pinto Grote, Carlos [Comisario]: *Límites de la expresión plástica*, Gobierno de Canarias, 1985.

Popelka, Roxana: «Mujeres artistas en los años sesenta», en *Heterogénesis*, nº 40, Julio 2002. Asociación de Arte Mulato Gil Lund, Suecia.

Quesada Acosta, Ana María: «Juan Jaén, un escultor entre Canarias y Venezuela» *Actas del X Coloquio de Historia canario-americana.* Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, t. I, 1994, pp. 1029-1052.

——, *La escultura conmemorativa en Gran Canaria*, Excmo. Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, 1996.

——, «La nueva escultura pública en Gran Canaria (1994-2005)» en XVII coloquio de Historia Canario Americana (2006), Cabildo Insular de Gran Canaria, 2008, pp. 1057-1072.

Salas Lamamié de Clairac, Ramón: *Cristino de Vera*, Consejería de Educación y Deportes, Gobierno de Canarias, 2002.

Santana, Lázaro: *Antonio Padrón*, Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1974.

——, *Arte indigenista canario.* Gobierno de Canarias, Tenerife, 1998.

Suárez Navarro, María Luisa: «Los programas iconográficos del muralismo religioso en Tenerife durante el Franquismo», *In Honorem Juan Régulo,* Universidad de La Laguna, 1990.

Trujillo Rodríguez, Alfonso: *Agrupación de acuarelistas canarios,* Delegación del Ministerio de Cultura. Santa Cruz de Tenerife, 1987.

Torres Román, Juan Luis: *El pintor Antonio Torres en la plástica tinerfeña de postguerra, 1940-1958: su posicionamiento artístico y social.* Universidad de Alicante, 2002.

Valcárcel, Ernesto: *Figuraciones indígenas*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1997.

——, *Telúrica Secreta*, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1998.

——, *Poco antes. Poco después.* Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, 1999.

Westerdahl, Eduardo: *Exposición conmemorativa de la Escuela de Altamira*, Fundación Santillana, Madrid, 1981.

Westerdahl, Eduardo, Pérez Minik, Domingo y Cruz Ruiz, Juan: *Esculturas en la calle.*Consejería de Cultura y Deportes, Santa Cruz de Tenerife, 1985.





